■ميثولوجيا وشعر :

اسطورة ايرا

محمد الجزائري

إضاءة :

خاصة .. في الشعر العراقي الحديث ، وفي الشعر العربي الحديث ، عموما ، دخلت الميثولوجيا في نسيج تجارب عدة ، ابرزها تجربة الرائد الكبير بدر شاكر السياب ، الذي افاد من الاساطير والملاحم البابلية والاشورية ، كما افاد من الميثولوجيا اليونانية .. وليس اخرها تجربة الشاعر سامي مهدي في قصيدته «سعادة عوليس» في تقابل مع شخصية «تاير يزياس» إليوت في «الارض اليباب» و «عوليس» جيمس جويس ، و «هوميروس» . كما افاد السياب ، قبل ذلك بثلاثة عقود من السنين ، في «المسيح بعد الصلب» من «تريسياس» اليوت ، ايضا ، حيث يخلط السياب نفسه به مرة ، وبالمسيح وتموز واوديبيوس والسندباد .. مرات !

هذه الافادة ، وهذا التحوير ، هما بعض مايشغلني وانا استرجع جذور الاساطير العراقية ورموزها ، وبالذات : النصوص الكبيرة في الفكر البابلي ، ضمن بحث شامل عن خطاب الابداع في ثلاثية : الجوهر ، المتحرك ، الجمالي ..

هنا في «اسطورة ايرا» مقارنة بالبطل مردوخ في قصيدة «الخليقة البابلية» ، نقف عند نص غني ببطله واحداثه ، وخصوصية الحبكة والفن في النموذج الشعري . وهي ـ كجوهر ـ نحتاجها تمثلا وتقابلا ومقارنة ، في المعاصرة مما نرى ابطالا في الحروب او الحياة .

من ثم : نحتاجها في تامل نسيج التجربة العراقية المعاصرة ، قناة لتعميق ذاتيتنا الثقافية وخصوصيتنا وتواصلنا مع تاريخية ادبنا وتراثنا وحضارتنا وهو مايمنح التجربة المعاصرة مستوى ثرا وجديدا من الرؤى والتمثل . وهذا مايجعل العلاقة قوية بين الميثولوجيا العراقية القديمة ، وبين شعرنا العراقي المعاصر .. اضاءة ، وإفادة ، وتبصرا ..

ايرا : المعادل المضاد والدور التعويضي لمردوخ (مقارنة) :

«مردوخ» بطل وخالق ..
وايرا، شخصية هدمية إنه طاغية ومدمر ..
وبين الهدم والخلق، تكمن عبقرية الثنائيات : الموت، الحياة ..
العقاب والثواب .. الجنة والنار .. الخ .

هنا نموذجان يصطفي الاول (نعد الى الترتيب الزمني لانتاج الاثر الابداعي) : مزدوخ ، مسؤولية الخلق ، التكوين ، ايجاد البشر الى جانب الكون .. انه الخارج من البدئية الاولى بأس الحضارة ، لكن عبر صراع دموي مع الجانب الاخر (الشرير) في تشكيلة «مجمع الالهة» ، فانتصر بمعركة عاصفة على «تيامات» ومنها ، من اعضائها ، خلق الوجود المادي : الارض والسماء ، الكواكب ، والانسان ..

في حين يقوم «ايرا» - على العكس - بأصطفاء دور «الطاعون» ، انه يبيد البشرية ، يقضي عليها مرة بعد مرة .. ولكن - هنا في النص الذي معنا - باستبدال الدور التعويضي ، انه يسرق - بالتحايل - «موقع» و«مكانة» و«سلطة» مردوخ ، وقوته الالهية سلطته على المصائر ، ويوجهها لاغراضه العدمية : ابادة البشر والحضارة المتمثلة ببابل ! هل هي حكمة العقل العراقي القديم ، الخلاق ، المبدع ، من ان خلود البشر ، مستحيل لانه ، بعد مئات او الاف السنين ، سوف لن يتبقى موضوع لغرفة مقدسة» او مكان المحراب في معبد ، .. او ربما حجارة في طريق ، دون ان يكون الصراع بين البشر ، عليها ، كمكان ! ؟

الموت ، هو حتم .. لخلق التوازن في البيئة ، حضريا .. وهو - بكل التبريرات العلمية ، المادية ، والروحية - نهاية ، لبداية دورة حياة ، ربما .. فلابد ان يتساقط من شجرتها ورق ليطلع اخر من برعم جديد .. ربما ، ايضا : يتساقط ورق كثير جدا .. حد ان يهدد الشجرة ذاتها باليباس ، او الموت .

اذن لنفترش ، اولا اوراق تلك الخالقية الرائعة ، لنتعرف على «مردوخ» النموذج الاول ، كيما نفهم - ثانيئوجيدا - «ايرا» التالي ، في الخلق ، لكنه ليس الاول في التدمير ، بل الاعنف جدا ..

نعرف ان اية خالقية لاتعزل الخالق عن المخلوق (النص عن كاتبه) .. ففي هذه الثنائية يتكامل حس الابتكار في الجوهر والمتحرك في الميثولوجيا العراقية .. وايضا خارج هذه الثنائية وداخلها معا : الجمالي كعلاقة .

ربما لايفرد عالم المسماريات او قارىء النصوص السومرية او البابلية ، اثاريا ، مساحة كبيرة لجمالية «النص» ، لكنه يدرك - بالتأكيد - ان الذي كتب «إينوما ايليش» (قصة - او قصيدة - الخليقة البابلية) وترجمتها : «عندما في العلا» - كما هو نص مصرع بيتها الاول - دونها - منقولة عن الروي الشفهي والحفظ حد التقديس - بعد ١٨٠٠ سنة ق . م من تاريخ قولها الاول . (اي قبل ولادة موسى (ع) بأربعة او خمسة قرون !)

في النص (مردوخ ينتصر على تيامات ، ويشكل الخليقة .. لتكون طقسا - كنص - يتلوه البابليون - كل رأس سنة جديدة - امام شعب بابل ، عبرة وحكمة ، للملوك والقادة والبشر .. معا)

النص الاول : «عندما في العلا» «مجهول الكاتب» ، انه نسيج العقل العراقي في بلاد مابين النهرين ، منذ سومر وربما قبل تاسيسها ، حتى بابل .. وكاي نص يُتلا من جيل الى جيل ، ربما وقعت عليه اضافات او تحويرات ، حسب الزمان والمكان ، الحاكم ، القائد ، الامير ، المعبد ، الكهنة ، الهدف ، الطقس .

وربما ظل محافظا على نصيته الاولى (وهو احتمال ضعيف) ، لكن .. بعد التدوين ، وكما وصلنا ، ظل ثابتا ومحفوظا .

في النصب والتماثيل السومرية ، نجد المخيلة تتبدى في التحوير ، خارج النمط وخارج المحاكاة والتكبير .. المعبود (امثال المعبود) لايشبه البشر - تحديداً - لايشبه «المتعبد» كذلك الالهة ، حتى وصلت التحويرات الى ذلك الخيال الفذ ، بدءاً من رأس الثور في «قيثارة أور» الذهبية ، وانتهاء بتلك التماثيل والنصب الشامخة في «نينوى» و«اشور» بدءا من الرقم الطينية - وهي صغيرة جدا - كذلك الدمى ، في حجمها ، التي كانت مفتاح عبقرية العراقي بما تمتلك من غنى كبير في تشكيلها وفي دلالتها وجوهرها ومحتوى قيمتها التعبيرية والاستخدامية ، ان وراء ذلك كله (في النصوص الكبيرة الخارقة .. وفي الدمى والرقم الطينية والتماثيل والنصب) فكر متكامل ، فلسفيا ، حقوقيا ، تشريعا ، سياسيا وادبيا (اساطير وملاحم وحكم واقوال وتعاويذ .. الخ) .. وهو ، الفكر ، دائما .. في تقابل وثنائيات متتالية ، تسبيبا وغرضا ، في الشعر - كذلك - اول طرفي معادلة الثنائية في التقابل : الالهة (الابطال ، الملوك ، القادة) وثاني طرفيها : البشر .. (ذوي الرؤوس السود) . لان الاول صانع الفعل الابداعي والثاني متلقيه طقوسيا ، عبرة او كلمة .. لكنه (الثاني : الانسان ..) تمرد عليه ، إبتكاراً او احتجاجا والا كيف يصوغ ذات العقل العبقري خلاقا - كنموذج - مثل : مزدوخ ، مدمرا - كنموذج ايضا - مثل ايرا ، ان لم يمتلك هذه الثنائية العظيمة في الحكمة : الحياة ، الموت ؟

«أدم» - ربما ككلمة مفردة - هي «اوغارتية - فينيقية» ،

لكنها جاءت بعد «قصة الخليقة البابلية : قصة التكوين» ، لان الانسان ، هو ، المقابل الموضوعي ، للالهة وللملوك وللقادة والامراء ، وهو وجه «الثنائية» في مرآة حياتهم ، انه البشري فيهم ، والالهة لايرون انفسهم الهة ، او قادة ، او ملوكا ، دون رعية ! ..

ولأن الانسان فاعل ، في بلاد مابين النهرين ، فقد اكتسب هذه الاهمية ، في كل مانستطيع وصفه في التراث الابداعي والاساطير ، بانه ، ايضا : خالق .

انه ـ اذن ـ بالرغم من قوة مثل الالهة ، والمساحة التي يحتلون في النصوص الرافدية القديمة ، اكتسب مداه الوصفي من بلاغة اللغة ، وفطنة الخطاب الابداعي ، في الفكر الاسطوري ـ الملحمي ـ الرافدي ـ كضرورة .

مردوخ» في مقابل «ايرا» .. او «ايرا» في مقابل «مردوخ» يحتل مكانه المضادله ، معادله الفلسفي المضاد ، مضاده الثوري .. ربما . ولكن لابد من الوقوف ازاء هذه الثنائية ، او الوقوف ، اصلا ، ازاء «ثنائيات» متتالية ، وكثيرة ، حتى في كل الديانات ..

يمكن ـ مثلا ـ للغة جزلة بلاغية ـ كلغة القران الكريم ـ ان تختزل لنا ثنائيات خصبة في تقابلات عديدة عبر روح الحكمة ، التشريع : النهي والامر (الايعاز) ، الترغيب والترهيب ، الثواب والعقاب ، الجنة والنار ، آدم وحواء ... الخ .

كذلك في التقابلات : الحسي ، الروحي ، المادي ، المعقول ، المفهوم ، المقولة ، الاغراض والاجسام ، (باختصار : الخير ، الشر ، المادي ، المثالي) .

او : الانسان ، الخليقة ، الملائكة ، البشر ، الارض ، السماء ، الشمس ، القمر ، الليل ، النهار ، الماء ، التراب ، الكلام ، الصمت ، الحياة ، الموت ! .. .. ..الخ ، ..

هذه الدينامية التي صاغها العقل العراقي المبتكرَ لم تلد التناقض في خالقيته (النصوص) ، انه استثمر اولوية التفكير ، اولوية الاشارة ، الصوت ، العلاقة الكلامية ، المخيلة ، في ابتداع التكوين (الخلق) : دق عواميده في الارض والعقول معا وعميقا ، اسس اول ... وتعلم ان يبقى الاول ... مخيلة عجيبة ، ثرة ، لذا لم يات «ايرا» خارج ماقبله انه مقدود من حكمة تلك المخيلة العبقرية ، وخلاصة تجربتها .

هنا ـ استطراد بالخلق الاول ـ: موسى .. معروفة قصته التوراتية ، للجميع .. لكن قصة ميلاد سرجون الاكدي ربما ـ هي ـ غير معروفة للجميع ، فلنلخصها ـ اذن ـ هنا ـ كاشارة لهذا الاول .. في الخلق :

(سرجون ولد من اب مجهول ـ كذلك يقول هو في نصبه الشهير ـ وام كاهنة ، .. اودع ـ وهو طفل كما موسى من بعد ـ الى امواج الفرات (اليّم) ، حيث إنتشله بستاني ورباه .. حتى حكم من سنة ٢٣٣٤ الى سنة ٢٢٧٩ ق .م بقوة مثال ، كما فعل موسى من بعد ، وسجل في نصبه (وهومن النتاج البابلي ـ البشري) : طفولة العاهل الاعجوبية ، وسر ولادته الخفية ، وان حب الهة اخرجه من خفائه وفتح امامه الوصول الى العرش ، حيث يذكر سرجون ـ في النصب ـ كل غزواته وعظمة امبراطوريته (العراقية) ، التي يعرضها كمثال ـ حكمة ـ للملوك وقادة المستقبل ، يقدم وصاياه (اقواله) ، كي تحمي ـ ايضا ـ من ياخذ بها وتحصنه «من اية علاقات مشابهة في المصائر» !)

وموسى القي في اليم ، انتشل ، تربى سرا ، صار قائدا ، تصادم مع الفرعون ، وبشر برسالة التوحيد ، قدم الوصايا العشر ، التي هي خطابه الابداعي الموحى به من الاله ...) على نصب او لوح في الجبل (سيناء) ، ثم دوَّن ـ بعدئذٍ ـ في «التوراة» اسفاره الخمسة اذ ذاك .. كانت اللغة البابلية ـ ووثائقها ـ قد وصلت كنعان منذ زمن طويل ، وبالتحديد منذ الالف الثاني ق . م غدت لغة الدبلوماسية والوثائق في المنطقة «وقد جاء في ثبت الملوك دونه الكَتبة السومرية والبابليون في نحو عام ٢٠٠٠ ق . م ان ثمانية ملوك حكموا في فترة ماقبل الطوفان في خمس مدن اولها اريدو (ننكي) حيث نزلت الملوكية من السماء باعتقاد السومريين ، ودام حكم هؤلاء الملوك جميعا نحو ربع مليون سنة ، ثم ... حدث الطوفان ، وقد شوهدت اثاره في كثير من المدن الجنوبية ، وبعدها نزلت الملوكية ثانية من السماء في مدينة كيش .

(عدد ملوك سلالة كيش الاولى ٢٣ ملكا حكموا جميعا ٢٤٥١٠ سنوات واخر ملوك هذه السلالة هو (اجا=أكا) ، ويقدر المؤرخون تاريخ حكم هذا الملك في نحو ٢٦٥٠ ق .م ، وهو الذي حاربه كلكامش خامس ملوك سلالة اوروك)(١)

و ... للزيادة في العلم :

ـ عثر على مقاطع من ملحمة «كلكامش» في خرائب الحثيين مع نصوص بابلية مكتوبة باللغتين البابلية والحثية .

ـ وعثر في خرائب العمارنة ـ بمصر ـ على مراسلات بين ملوك فينيقيا وملوك مصر مكتوبة باللغة البابلية ، يعود زمنها الى الالف الثاني ق . م

ـ وعثر ـ ايضا ـ في تل العمارنة على نصوص من الاساطير البابلية كأسطورة (أدابا) : الحكيم العراقي ـ البشري ، الذي بسبب الالهة ، خسر الخلود ! واسطورة «ملكة العالم السفلي» (و «أدابا» واسطورة ملكة العالم السفلي كتبتا ، ايضا ، باللغة البابلية ، وبطريقة اقرب الى التمارين المدرسية ، ربما لانهما كانتا تستعملان لتدريس اللغة)

العبرانيون ـ ايضا ـ تعرضوا للاطلاع على الادب البابلي في اماكن مختلفة وازمنة مختلفة ، واذا اعتبرنا ـ كما يعتقد المؤرخون ودارسو الادب البابلي والمسماريات ـ بأن ابراهيم الخليل (ع) اول جد للعبرانيين ، بعد سام بن نوح ، وبتتبع الاثر والتأثير الى اوائل الالف الثاني ق . م عندما هاجر ابراهيم الخليل من ارض الرافدين حاملا معه تقاليد ثقافية وفكرية ودينية (اساطير الاولين) ، نستنتج بأن «الاينوما ايليش» (عندما في العلا) التي يستقر في اليوم السابع ـفيها ـ مردوخ ، بعد ان ينجز الخليقة (حسب قصة الخليقة البابلية) فتحتفي به الالهة ، يتطابق معها «سفر التكوين» حيث «يهوه» (يستريح) في اليوم السابع أيضا .. ان «قصة الخليقة البابلية» و «سفر التكوين» ـ كلاهما ـ اعتمد نصا عراقيا اقدم وتقاليد عراقية قديمة وعريقة ، من ايام سومر ـ قبل الطوفان ـ وهي التي تسلسلت منذ نوح ، حتى ابراهيم الخليل

(ربما «تسللت» ـ هي المفردة الادق) .

وبمقارنات ـ شكلية ـ نستطيع حسم اولوية التكوين ، حيث نجد التأثر بالابداع العراقي واولويته ومناخ مخيلته واضحا جدا في النصوص التي جاءت بعد «إينوما ايليش» كالتوراة العبرانية ، «والالياذة» التي كتبها هوميروس بعد الف وخمسمائة سنة بعد تدوين «قصة الخليقة البابلية» .

ببساطة : في «الاينوما ايليش» يكون العماء هو الوضع البدئي ماقبل الخليقة ، حيث «تيامات» (الماء المالح) وزوجها «أبسو» (الماء العذب) يحيط بهما الظلام .

في سفر التكوين : الظلام يخلف المياه الاولى وروح الرب يرفرف فوق المياه)

ثم «النور يشع» و «يتولد من الالهة ..» ثم يتم «خلق السماء ، فالارض ، فالاجرام السماوية ، فالانسان .. حيث ينتهي «مردوخ» ، بعد انتصاره على «تيامات» ، من الخلق ، ويستوي على العرش ، تحتفي به الالهة الجدد .

ان ملحمة «اينوما ايليش» ، وهي قصيدة ملحمية ، رائعة بطلها : «مردوخ» وصلت الاقوام المحيطة بوادي الرافدين ، فتأثرت بها كونها : «تتميز بفنها الرفيع ، جماليتها ، ونسيجها الروائي الفذ ، وحبكتها القصصية العالية ، وصياغتها الشعرية الجميلة ، ... مع ماتحتويه من فكر عميق واساس توحيدي ، في النهاية .. انها : تقارب عملا سيمفونيا ، فهي تشكل عملا ضاجا بالحركة ، بل بتداخل مجموع حركات تنسجم وتتناغم مع بعضها ، تماما كالسيمفونية .

ولأنها : ذات تأثير كبير على عقلية وصياغة «مؤلف» إسطورة ايرا ، كونه بدأ ، حيث انتهت ... وافاد من غناها الفني ورموزها وعناصرها الاسطورية ، وفذاذة قوة الصراع ، والتفاعل ، والنمو الدرامي ، ثم الموقف الذي يتشكل بعد الحدث ، وبعد التصاعد الدرامي والصراع ..

فنحن ، هنا ، نؤشر الخصائص الجمالية للاينوما ايليش ، كأرضية مهمة للتعرف على خصائص وجماليات «اسطورة ايرا» من ثم .. رغم عنصر التضاد الحاد بين «مردوخ» البطل كخلاق ، و «ايرا» المحارب ، كمدمر .

ثمة تقسيم طريف يأخذ به (فراس السواح) في كتابه «مغامرة العقل الاولى» اذ يقسم هذا العمل الشعري الفذ ـ كموسيقى ـ الى اربع حركات سيمفونية ، حيث تبدأ الحركة الاولى : غاية في العذوبة ، هادئة ، اصوات مديدة خافتة ، حيث الامواه البدئية تتماوج في حلم أزلي سديمي لذيذ .

(انه هنا : الاستهلال القريب الى المفتتح الاستهلالي في عمل اوبرالي ، مسرحي) اما الحركة الثانية : فهي حوار بين النغم الخافت والنغم الصاخب ، يعلو الصوت حينا ويعم الصمت حينا اخر ، تنتهي بنغم نشيط يمثل انتصار «أيا» (اله الحكمة) على (أبسو) ، وتراجع الالهة البدئية تراجعا مؤقتا .

اما الحركة الثالثة : فتبدو قوية تتصارع فيها الالحان الصاخبة وتملؤها اصوات الظواهر الطبيعية من رياح وعواطف وصواعق ، ويرتفع منها زئير المخلوقات العجيبة ثم .. تنتهي بشكل عنيف وصاعق عند مصرع «تيامات» على يد «مردوخ» البطل .

اما الحركة الرابعة : فتبدأ مرتبة ، منظمة ، وتنتهي بنشيد فرح وصلاة لمردوخ المنتصر (تماما كما في نشيد الفرح لشيللر في سيمفونية بيتهوفن التاسعة ..)

ان التصوير البديع لبعض مشاهد الملحمة يجعلها محسوسة ، ذهنيا ، وكأننا نرى وتسمع . خصوصا عندما يأتي النص على وصف تحرك «مردوخ» للقاء «تيامات» ، والصراع الذي دار بينهما .. هو في عدته الكاملة يتقدمه البرق ، وتتبعه الرياح الاربعة ، ترفع أطراف شبكته الهائلة ، ومن خلفه تعصف الرياح الشيطانية السبعة ، التي اعدها ليعصف بها اعماق «تيامات» .. ، ومن تحته طوفان المطر الهادر ، يطير فوقه ، في مركبته العاصفة ، يجرها طاقم من اربعة افراس إلهية ، اسنانها حادة وفي انيابها السم ..وقد اكتسى (مردوخ) درعا مهيبا من الزرد ، واعتم بهالة الرعب والذعر ، قوسه على كتفه ، والهراوة الضخمة بيده ، والشعلة اللاهبة تندفع من جسده ...»[٢]

كذلك مشهد سقوط «تيامات» في شبكة «مردوخ» حيث يدفع الى فمها المفتوح بالرياح الصاخبة فيشطره نصفين ، من ثم يشق قلبها بسهمه فيرديها قتيلة ، ومنها ، من اعضاء جسمها ، يفصل الخليقة ... والبشر !

□□□

النصوص الجميلة التي تشير الى «الخلق والتكوين» لاتقف عند «قصيدة او قصة الخلق البابلية» ، حسب ، فقد عثر في

«سيبار» على اثار بابلية تعود الى القرن السادس قبل الميلاد ، وفيها نصوص الدولة البابلية الجديدة ، تلك .. ومن بينها «مقدمة التعويذة السحرية» التي هي الاخرى ، تمتلك لغتها الصافية ، وتركيبها الفكري المشبع بالدينامية العالية ، والجمالية الاخاذة :

«قبل ان يوجد للآلهة بيت مقدس ، في مكان مقدس
قبل ان يخلق القصب ، ويظهر الشجر للوجود
قبل ان يضع الاجر ، وتبتكر قوالبه
لم (يكن) هناك مدينة ولا بشر
قبل ان تظهر «نيبور» للوجود وتبنى «ايكور»
قبل ان تظهر «اوروك» ويبنى «اي ـ انا»
لم يكن «للابسو» وجود
و«اريدو» لم تبن بعد
ولم يكن قد بنى «مسكن» للآلهة ...
في تلك الازمان .. لم (يكن) سوى المياه
ثم ظهرت اريدو ، وبنى معبد «الايزاكيل»
«الايزاكيل» الذي وصلت اساساته الى «أبسو»
ظهرت بابل للوجود .. وانتصب «الايزاكيل»
وظهرت الالهة ، الانوناكي ، سوية ..
فدعوها بالمدينة المقدسة ، مسكنهم وقرة عينهم
ثم صنع «مردوخ» مغرفة من القصب وضعها على وجه الماء ..
وعجن طيناً وسبكه مستعملا المغرفة
فلكي يخلد الالهة ، ويهدأوا في «مساكنهم»
خلق لهم الانسان
الى جانبهم خلق بذور البشر
ثم خلق حيوانات سوموقان
وخلق الدجلة والفرات ، وحدد مجراهما واعلن اسميهما»[٣]

في (قصيدة الخليقة البابلية) (اينوما ايليش) (لاحظ فيما يلي بداية النص وتدرجه وصياغته قياسا الى مقدمة التعويذة) يبدأ النص هكذا :

«عندما في العلا .. لم (يكن) هناك سماء
وفي الاسفل لم (يكن) هناك ارض
ليس من الالهة سوى (الأبسو) ابوهم
و «حمو» و «تيامات» التي حملت بهم جميعا
يمزجون امواههم معا ..
قبل ان تظهر المراعي ، وتتشكل سبخات القصب»[٤]
....

في النص الاول ، هناك تنوعات لاحصر لها .. كذلك في النتاج العراقي/القديم .. سياسيا ، قانونيا ، تشريعيا ، حكميا .. ثمة اناشيد لاتخلو من العظمة والنزاهة .

هنا اكتفينا بهذه النماذج للتدليل ، اولا ، على اولوية الابتكار ، ودلالة مردوخ في (الخلق) ، وبالتالي لنضع ارضية شعرية ـ صياغية وفكرية ـ امام القارىء ، يظهر فيها ، بارزا ، اسم «مردوخ» بطلا والهة منتصرا ، في صراعه .. وخالقيته ، كيما يتخيل القارىء دهاء «ايرا» وقدرته على التحايل على «مردوخ» والانقلاب عليه ، حيث ينفذ رغباته التدميرية ـ باسم الالهة ـ و «تحت رغبتهم» ، لكن ليذبح شعبه ويفتح ابواب «بابل» الى الاعداء السوتيين .

ان قراءة متانية لقصيدة الخلق البابلية ، بسياقها الملحمي وخيالها الثر المتنوع ، وعناصرها الدرامية العالية ، وفذاذة مخيلة كاتبها .. (وهو هنا مؤلف مجهول) ـ تعطينا ، بل تحتاج الى ذلك مثنىً وثلاث ، حالة من الابصار الفطن واللذة ، لما في تراثنا الحضاري من اعجاز فني وابداعي ، لغة وخيالا ورسم شخصيات ، واحداثا ، ونسيجا فنيا ، ملحميا ، متكاملا .

وبالتالي فان قراءة تلك النصوص الكبيرة ، الكبيرة ، (مثل ملحمة كلكامش المعروفة جدا ..) هي بلاغة مضافة لخيال وهوية وفكر المبدع المعاصر ، عربيا .. لانها تتجذر فيه ، وتجذر ذاتيته الثقافية وهويته الوطنية والقومية ، واصالته .

□□□

٢ ـ ايرا .. الاسطورة ، والنموذج (تحليل) :

«اسطورة ايرا» ـ النص ـ يتميز من بين النصوص الكبيرة في الادب والفكر البابلي ، بان «مؤلفه» معروف الاسم : «منظم الالواح» وان ثبت اسمه داخل النص في سياقه على انه «كشف في الحلم ، ذات ليلة» مجريات هذا «النشيد» وحين «قص» ايرا «الامر» صباحا .. «لم يهمل منه شيئا ، ولم يضف اليه سطراً واحدا زائدا ..» .. ذلك ان المؤلفين في النصوص الكبيرة ، كذلك في الانشاء الاخر : العمارة ، النحت ، القوانين ، الاقوال .. الحكم .. يختفون دائما وراء كبار القادة ، او «الالهة» ، او الملوك ، الذين يسطرون امجادهم او اعمالهم ، لتكن و «اقوالهم» حكمة وقدوة وعبرة للاجيال القادمة : ملوكا و بشرا .

ففي ختام «اللوح الخامس» (وهذا النص يتالف من خمسة الواح متفاوتة عدد الاسطر ..» يقول بشيء من الاعتراف الوجل «متظم الالواح» : كبتي ـ ايلاني ـ مردوخ بن دابيدو» نصا :

«واني ، لمنظم الالواح ، كبتي ـ ايلاني ـ مردوخ بن دابيدو
كنت قد كشفت ذلك في الحلم ذات ليلة
وانه (اي : ايرا) حينما قص الامر صباحا ، لم يهمل منه شيئا ولم يضف اليه سطرا واحدا زائدا ...»
ـ وكان ايرا ، لدى سماعه له ، يؤيده
وكان يلذ له مايقوله قائد جيشه ايشوم
وجميع الالهة ، معه ، كانوا يمجدونه ...»

و ... لهذا الحد ، يتكلم «مؤلف ـ او منظم الالواح» مدللا على تاييد المحارب ايرا وقائد جيشه «زعيمه» ايشوم ، وجميع «الالهة» معه ، لهذا «النشيد» ، بل انهم راحوا يمجدونه ، ... وبالتالى ، فهو انتزاع لتاييد قوة السلطة لقوة فعل المحارب

حيث اضاف «الشرعية» على اعماله ... ليس هذا . حسب بل والتهديد - في ختام النص - على لسان ايرا «نفسه» . لكل من لاياخذ بهذا النص (النشيد) . ويمجد مديح بسالته في كل الارجاء ... ويكرس هذا النشيد «الى الابد ومدى الدهور . لتسمعه جميع البلدان . وليعرفه سكان جميع الاماكن المأهولة ..»

ذلك ان تمجيد اسم ايرا وذكر مديح بسالته . حتى وهو يطالب الالهة . ايضا . يهددهم - معا - بغلق معابدهم ومنع الناس عنهم «حد انهم - الكهنة - لايشمون البخور من بعد !» اقول : حتى وهو يطالب الالهة بذلك . وليس البشر والقادة والشعراء والكتاب وحدهم . مليئة بالترغيب والتهديد (لاحظ الثنائية) . (وهو الخطاب - اي النص - الذي اعتادت ان تقيم عليه ثنائية الترغيب والتهديد ، القاب والثواب . الموت والخلود ، الجنة والنار ، .. عموما [illegible] رسائل الرسل . والاسفار ، وكل النصوص الدينية للكتابيين جميعا ..)

ان ذلك التمجيد وذكر مديح بسالة ايرا ، كان هما اعلاميا ونفسيا وتاريخيا يشدد عليه هذا القائد المحارب . ليس توثيقا للاعمال والمصائر ، وانتشارا وتكريسا للقوة والافعال ، حسب ، ولكنه - ايضا - التعبير ، مؤكدا ، عن دوره التعويضي كمعادل مضاد لمردوخ كبير الالهة ، اذ بتعاليه وقسوته وقدرته التدميرية ، يخاطب ايرا - الالهة - ويهددهم بضرورة - تمجيد بسالته - بمعنى انه يضع نفسه في مصاف اعلى من موضع الالهة جميعا ، ..

ولان مردوخ كان كبير الالهة فان شعور ايرا بانه لايقل عنه اهمية ، فهو ، اذن ، جدير بالتمجيد ، وبمكانة كبير الالهة .. وهكذا فرض نفسه بقوة السلاح ، .. لتكون اقواله وافعاله (النص) مقاربا موضوعيا ، وشعريا ، لافعال واقوال مردوخ التي تمجده . في نص «قصيدة الخليقة» .. لذا يأتي النص (اسطورة ايرا) في الاسطر الستة عشر الاخيرة منسجما مع نفسية المحارب ونفسه ، هيبته ورغائبه وطموحاته ، وافعاله ، انه .. يغري الادباء - الكتاب - والشعراء بحفظ امجاده والتذكير بها ، فان فعلوا ذلك سينالهم منه الجزاء الحسن وستكون لهم مكانة في موضع العلماء المقدس ، وسيكون ايرا (سينعم عليهم بان يكون ..) ملهما لهم ، لينعم عليهم «بايحاءات» في كل بيت ، سيوضع فيه هذا اللوح» بمعنى ان ايرا يريد تعميم هذا «النشيد» ، ليس على مستوى الطقوس المعبدية ، والكون (الخارج) ، بل وعلى مستوى المجتمع (الداخل) ، .. ولانه افترض نفسه ، وكرسها ، بديلا عن مردوخ ، بل الاقوى منه والاذكى ، تاتى له ان يهدد الالهة والملوك والشعراء والكتاب الذين يشكلون «قوة السلطة» و «سلطة الكلمة» معا ..

لنسمعه ، معا ، في هذا الخطاب الختامي (الذي ينطوي على وجهي الترغيب والتهديد) :

«ان الاله الذي يقيم هذا النشيد ، ليتراكم الرخاء في معبده

ولكن الذي يرفضه لايشم رائحة البخور من بعد

(الى اخر المقطع راجع النص)

ان هذا النص الجميل «أستاطيقيا» - رغم دمويته - والمترف فنيا . متراص لاتكرار فيه . وايقاعه متصاعد . كما ان شحنته الدرامية لاتنطفيء في مقطع دون اخر . بل تظل متوهجة في جميع الالواح ..

ان «اسطورة ايرا» تصنف ضمن اعمال «الجحيم والالهة الجحيمية» في سياق الاعمال البابلية التي تكرس الرؤية لعالم الجحيم . وتشير الى الهة الجحيم «كنركال واريشكيكال» و «الشياطين» و «التعازيم» (اوتوكو - الاشرار) ..

فالشخصية الرئيسة . في هذه القصيدة الملحمية . الطويلة . المكونة من خمسة اناشيد (الواح) هو الاله «ايرا» . وهو ليس سوى تشخيص «لنركال» اله الجحيم والطاعون . وفي سورات غضبه الدموية . يلقى مساعدة عمياء من سباعية إلهية هم «الالهة - السبعة» الذين نتجوا من السماء والارض» كما تقول قصة الخلق البابلية ..

كما يلقى الدعم من نائبه ومستشارد وقائد جيشه : «ايشوم» الذي لايقل عنه اندفاعا للمنازلة والقتل . الا انه يتميز عليه بالرافة والحكمة . اذ غالبا ما يشفع للبشر ويحاول ان يجد اندفاع ايرا . ويهديء من سورات غضبه . كيما ينقذ . من بين ضحاياه . مايمكن انقاذه ... ذلك ان وجود البشر . بدرجة او باخرى . يشكل ضرورة اساس من ضرورات وجود الالهة والملوك والقادة ... فهم الرعية . وان كان الموت هو المصير الحتمي لهم . كل في اوانه . كون الخلود هو صفة الالهة وحدهم ، وفي هذه القصيدة الطويلة يقرر ايرا اجتياح الارض ، وبالاخص (بابل) فيفلح في ان يخدع مردوخ - كبير الالهة - بان يجعله يترك (تمثاله) - بصورة مؤقتة - اذ يعده بان يضطلع ، عوضا عنه ، بحماية العالم وحماية مدينته «بابل» ، واعادة ماخربه «الطوفان» الى سابق عهده ..

وما ان يترك مردوخ تمثاله (وهو هنا : عرشه - كرسيه - او سلطته الدينية والدنيوية) حتى تتعرض (بابل) والمدن الكبيرة المجاورة للسلب ، والنهب ، ولايستطيع ايشوم من تهدئه غضب ايرا ، الا في نهاية هذا النص ، اذ سيدع بابل تنبعث من جديد ، من رمادها ، بل سيرضى بان تكون قراءة او تلاوة هذه القصيدة والتي تروي جنونه ودمويته) حماية للبشر ضد الشؤم وضد الطاعون والهلاك !!

ان هذا العمل الشعري - يقول رينيه لابات - «يحتل مكانا خاصا في الادب الاشوري - البابلي ، وذلك بفضل تنظيمه اولا ، وصيغته» وهو يأتي - تقريبا - دون اية رواية ، بل مثل تتابع حوارات طويلة بين الالهة ، وذلك ايضا ، بفضل ميزانه الادبية (هناك اعمال قليلة تبلغ مستوى العظمة المأساوية البادية في بعض مشاهده ، حتى قيل عن هذه المشاهد - دون

مبالغة - انها لم تكن تنقص جمالا وصورا شعرية عن احسن المقاطع الواردة لدى الانبياء العبرانيين)

الا إن الاجدر بالملاحظة هي النوايا العميقة في هذه القصيدة ، انها نوع من التأمل الغنائي حول معضلتين خطيرتين في الفلسفة الدينية تتخلصان بهذين السؤالين :

- كيف لاتستطيع الالهة ، احيانا ، ان تنقذ بابل من الدمار والموت ؟
- وماهي العلاقة السرية التي تقيمها الالوهية مع غلافها الارضي ؟
(اي عرشها : تمثالها المكرس والمسجود في معبده .. والذي يمثل قوة السلطة وايحاءاتها عند الالهة والبشر ، معا ..) ؟

ان لهذا التساؤل المزدوج ، في القصيدة ، رنة اعمق بمقدار ماتذكر (القصيدة كخلفية تاريخية) بذكرى ازمنة مأساوية او شكت بابل على الانهيار فيها نهائيا .. وبالاخص حين عاث بها غزو السوتيين الرحل ، ومانتج عن الحرب الاهلية التي اجتازتها انذاك ، حيث نجد صدى هذه الاحداث في اخبار عهد الملك «ادد - ابلا - انيا» الذي كان ملكا على بابل من سنة ١٠٦٧ الى سنة ١٠٤٠ق .م .

الا ان معنى القصيدة وفحواها يتوضحان اكثر - ولاشك - بالتذكير التاريخي ، الذي هو بمثابة توطئة لنص ، لهبة ملوكية ، متاخر عن ذلك بنحو قرنين ، انه لايخص بابل ، بل سيبار ، ولايخص مردوخ بل شمش ..

الا ان السياق التاريخي والاهتمامات الدينية - التي يكتظ بها ذلك النص - هي ذاتها ، الى حد بعيد ، كما في قصيدة ايرا .

ومن المفيد ان نقدم - هنا - مقارنة تذكيرية تفيدنا بالتحليل ، في خطوطها الاساسية المتشابهة مع نصنا (اسطورة ايرا) :

(ان الاله شمش الساكن في ايبابرا - وهو معبد شمش في سيبار - والذي كان السوتيون قد دمروه - وهم الاعداء الاشرار - خلال الاضطرابات والانقلابات في بلاد اكد ، حيث اتلفوا «صور» الاله شمش ، وهي هنا مقارب لتمثال مردوخ (عرشه) ، فنسيت طقوس شمش ورتبه واهمل شكل الاله وشاراته ، حتى لم يعد بوسع احد ان يتصورها ، فوجه ملك بابل «شمش - شيحو» (هو نفسه : سمبار - شيباك (١٠٢٤ - ١٠٠٧ق .م) السؤال الى الاله حول شكله ، ولكن الاله لم يكشف له عن وجهه ، فدون ان يستعيد الملك شكله ولاشاراته اقام من جديد قرابين منتظمة ، الا انه خلال الاحتياج والمجاعة اللذين حدثا في عهد الملك «كشو - نادين - احي» (حكم من سنة ١٠٠٦ الى ١٠٠٤ق .م) بطلت هذه القرابين (التقادم) المنتظمة . (نترك - هنا - بضعة اسطر تروي استئنافاً مؤقتا لعبادة شمش في عهد الملك اولماش - شاكين - شوم (١٠٠٣ - ٩٨٧ق .م) دون ان يستعيدوا ، بعد ، الصورة الحقيقية للالهه) ..

بعدئذ .. جاء ملك في بابل هو «نابو - ابلا - ادينا» (عاش في نحو منتصف القرن التاسع ق.م) ليطرد اؤلئك الاعداء السوتيين الاشرار ، .. وفي عهد هذا الملك البابلي المنتصر ، اصبح الاله شمس صديقاً محباً ومهتماً باكد ، بعد ان كان ، لمدة طويلة ، غاضبا على اكد ومائلا عنها .

اذ ذاك ، وجدوا - من جديد - على ضفة الفرات الغربية ، نقشا بارزا من الطين المفخور في الكور ، كان الاله - فيه - مصورا مع شكله وشاراته ، وكاهن سيبار الذي وجد هذا التمثال - النقش - اراه للملك ، الذي تؤول اليه ، بامر الهي ، مهمة ان يضع هذه «الصورة» من جديد كي تمنحه الشرعية وقوة السلطة ..

وبمساعدة حكمة «أيا» وتقنية الالهة : «نين - ايلدو» و «كوشين - بندا» و «نين - كورا» و «نين - زاديم» ، انجز ، بعناية ، هذا التمثال (الصورة) ، للسيد الكبير شمش ، كما كان ينبغي ان يكون من الذهب الاصفر واللازورد اللامع . وعلى ضفاف الفرات ، تجاه الشمس ، غسل فم التمثال ، طبقا للطقوس (الرتب) التطهيرية لايا ومردوخ ، وثم وضعه على كرسيه ..»(٥)

....

إننا نكاد نجد في هذه الرواية جميع المواضيع الكبيرة التي عولجت في «اسطورة ايرا» :

- غضب الاله وابتعاده عن سلطته
- الكوارث الناجمة عن ذلك
- التمثال الالهي (العرش) الذي اهمل فضاع وتدنس ، قبل ان يستعاد ويطهر ويصبح «حيا» من جديد .
- ولاتُسرد - فيها - فقط اقانيم الاله ايا ، الذين يظهرون بصفة النجار والسباك والصائغ والنقار ، الذين يساهمون في تجديد التمثال ، (العرش) ، بل كذلك ، بعض من الالفاظ الرمزية التي يكثر الشاعر من استخدامها لكي يذكر بالزينة منظورة للاله ، وهيئته الارضية وحركاته : «اذ ينهض من كرسيه» و «ينزع تاجه السامي» او «حينما» يترك الارض ويبتعد !

الا ان لمغادرة الاله في هذه القصيدة اصداء ونتائج اهم بكثير مما كان له عند وقوع هذه الاحداث التاريخية في بابل ، ففيها تظهر بابل كمركز للعالم ومحور له (راجع مطلع اللوح الرابع من اسطورة ايرا .. حيث نجد هذه الفكرة جارية وهي موجودة ايضا ، في مختلف انواع النصوص التاريخية منها والرسائلية وكذلك في الدينية والسحرية ..)

إن ابتعاد مردوخ عن (سلطته) يعرض للخطر توازن الكون كله ، الذي تتراخى فيه ، اذ ذاك ، جميع الشرائع الكونية ، وتهتز .. اي ان الحضارة تدمر !

كذلك في المصائب التي يختبرها سكان بابل ، حيث تتجلى جميع انواع الجنون والام البشر ، والندم كله على مباهجهم

السابقة (او التحسر على الماضي السعيد) . وحتى نهاية القصيدة فهي مثالية اذ تذكر بالعظمة العتيدة لبابل حينما ستخمد قوى الشر في العالم وفي القلوب !

... ...

ترد في هذه الاسطورة (اسطورة ايرا) اسماء والقاب يتلاعب الشاعر (المؤلف) بها وبمعانيها المتعددة كما يميل الشاعر الى التقطيع وربط الحوارات في الدخول المباشر للصوت الثاني او الثالث ... الخ من ابطال «الاسطورة» ، دون مقدمات .. وهو ، ايضا ، يختزل التفاصيل ولايكرر الاقوال او يعيد وصف المشاهد ، كما في العديد من النصوص البابلية الاخرى ، وكأن الشاعر قام بتشذيب النص فألقى من جسم القصيدة ـ الملحمية ـ كل ماهو فضفاض وزائد ، وهو تطور في التقنية الشعرية ، يعني ان ثمة تراكم خبرة يمتلكها «منظم الالواح» تستدعيه استحضار المهم والجوهري من الحوار والافعال والوصف ، والتمكن ـ بقدرة عالية ـ على الربط بين الافكار ، والانتقال من بطل (صوته او حواره ..) الى اخر بتميدات مختزلة ، او بدون ذلك ، احيانا ، مما يجعل اكثر من صوت ، ومستوى ، في داخل نسيج النص ..

كما انه يسترجع ـ باشارات مكثفة ـ تقاليد او احداث الماضي ـ كالطوفان ـ بما يعزز السياق العام للقصيدة ، ويعمق من تركيبيتها العالية ، ففي النص موجات تذكر بالميثولوجيا السومرية التي فيها تتحد السماء بالارض لانجاب الالهة (كقوله في اللوح الاول بالميثولوجيا السومرية التي فيها تتحد السماء بالارض لانجاب الالهة (كقوله في اللوح الاول السطر ٢٨) :

«حيثما كان أنو ، ملك الالهة ، قد اخصب الارض»

في مجال التلاعب بموحيات الكلمة ومرادفاتها يذكر النص مثلا كلمة «هندورسنكا» وهي لقب «إيشوم» وتعني بالضبط «الصولجان السامي» ، وهو يكتب ايشوم ، ثانية هكذا «ي ـ شوم» ، كما يأتي بكلمة «أنكيدو دو» وهي لقب اخر لايشوم ويعني «السيد الرائح والاتي في الليل ، الحارس اليقظ للامير ..»

كما ترد كلمة «شوبو» (وهي حجر من الاحجار نصف النفيسه) (اللوح الاول : س١١٢) كلمة «شوانا» وهي تسمية اخرى لبابل .. و «الميسة» و «الميشو» اي الميس والعنبر ، كذلك تأتي «ايتمننكي» وهي اسم البرج الكبير ذي الطوابق في المعبد الكبير لمدروخ في بابل .. و «احالنكي» وهو مصلى «زربانيتو» شريكة مردوخ

ويدرج اقانيم (صفات ، او شخصيات) الاله (ايا) وهم «نين ـ يالدو» و «كوشكينبندا» و «نيناكال» وهم الصناع الالهيون الذين يساعدون الاله «أيا» (كاقانيم له) في بعض ابداعاته ، بعلاقة مع مختلف نشاطاته الخلاقة حسبما تقتضيه من هذه المادة أو الاخرى كالنجار الذي يحمل الفأس النقية ، الذي يعلم كل شيء ويولي ما يعلمه شعاع النور ، ويرد ايضا لفظ «ايكور ـ بابل» ، اذ كانت بابل محاطة بسور مزدوج ، وكان ايكور ـ بابل هو السور الداخلي وعرضه ٥٠ر٦م وهو محصن بابراج .

في النص ، يقول ايرا (اللوح الرابع : س٣٣) :

«لقد اقمت اسلحة هؤلاء الناس الاحرار الذين يحميهم محرم أنو وداكان» ان سكان بابل ، مثل سكان بقية او بعض مدن اخرى من بلاد مابين النهرين ، كانوا يتمتعون بحريات عامة ووطنية معترف بها ومضمونه بفعل «محرم» ناتج عن قدسية الالهة العظام الذين هم فوق القومية ، وهناك شعار اقيم على باب المدينة يعلن الوضع المتميز للسكان الذين يعفون ـ خاصة ـ من كل واجب عسكري ، فالاله ايرا نقل الى البابليين نشوة حربية جعلتهم يتناولون الاسلحة ويشهرونها نحو السماء ، في حين انه لم يكن من الواجب ان يروا ، مرفوعا نحو السماء ، الا شعار حرياتهم الملصق على الباب الكبير للمدينة .

كما ترد في النص مفردة «حبل ، وهي هنا بمعنى مقياس طول يتكون من عشر قصبات مضاعفة (اي ستين مترا) :

«لتهبط الابار على عمق حبل .. ولايحيا منها اي انسان»

أما «الفرسخ» فهو ، في هذا النص ، فرسخ مضاعف ، وكان يعادل نحو ١٠٨٠٠م :

«لتجرف المياه بعنفها زورق الصياد في غمر البحر الفسيح على بعد مائة فرسخ «كما جاء بلعنات ايرا : اللوح الرابع : سطر ٤٩)

... ...

بعد ان يدمر «ايرا» مدينة بابل ، يلجأ الشاعر (منظم الالواح) الى خلق تواصل صاخب في الحوار المعاتب بين ايشوم وايرا ، حيث يأتي المقطع التالي ، في نهاية اللوح الثالث :

(راجع النص : الابيات من السطر ١ الى ١٤ »[٦]

وفي اللوح الرابع يتجلى التصعيد العالي لذلك العتاب الصادر عن «ايشوم» والذي يذكر ايرا بأفعاله :

(راجع النص : الابيات من ١ الى ٣٠)[٧، ٨]

هنا ، ينتهي «ايشوم» ولومه الى قائده ايرا ، حيث يستمر النص بعدئذ بسرد «الشاعر : منظم الالواح» بقطع حاسم ، ومناسب وبوصف دقيق للمأساة :

تجمع جيش الملك ودخل المدينة
يلتهب سلاح الرمائة ، والخنجر مستل
لقد اقمت اسلحة هؤلاء الاناس الاحرار الذين يحميهم محرم انو وداكان
دمهم ، مثل مياه انبوب ، سقيت به جدار المدينة
واذا فتحت اوردتهم ، جعلت النهر يذهب به ،

وهنا ينتقل الشاعر ، مباشرة ، الى مردوخ ، الذي يتأمل المشهد :

«واذ راى السيد الامير مردوخ هذا
ان من الالم وتأثر قلبه
وصارت على فمه لعنة لاتشرح

اقسم انه لن يعود ويشرب ماء النهر
وانه لن يعود ويدخل الى ايزاكيل لكونه رأى فيه دمهم.

وهنا ، عن هذا البيت ينتقل الشاعر بمستوى اخر ، في النص ، ليدخل صوت مردوخ وهو بذلك ، لايجعل النص يترهل ، ولايقع في الرتابة ، فيشحنه بقوة درامية متصاعدة ، تكمل الصورة الحوار ، ويكمل الحوار الصورة .. ويصعد بها الى الذرى ، هنا يأخذ النص مستوى اخر في الخطاب الابداعي على لسان مردوخ ، الذي يتأسف الما على مدينته الجميلة ، وكأنه عاشق يندب حبيبته ،

هنا يبتعد (صوت) الدم ، وان لم يبتعد (شكل) الدمار من المشهد ... وبالتالي فالنص ، يدين هنا ، ضمنيا افعال ايرا ، وكل حاكم يخسر مدينته حين يخسر قيادته لها ، لذا فان «تنازل» مردوخ ، هو نقطة ضعف يدينها النص من خلال تأسفات مردوخ نفسه ، فالتنازل هنا عن سلطة الالهة ، جعل السلطة بيد محارب ، قاتل ، ومدمر .. فالحاكم العادل ، اذن ، لايصيبه الوهن ، فهو الخالق المبدع ، كيف يتخلى عن سلطة ابداعه ، ليكون عرش الالوهية ، وتقرير المصائر ، بيد طاغية مدمر ، غلب عليه روح الشر والاذى ، والقسوة ، والطغيان ، تعويضا عن روحه الفاشي الدموي ؟ : لنستمع الى مردوخ ، بعد خراب بابل ، وهو ينوح كالقتلى :

صرخ : «واسفاه ، يابابل ، التي مثل نخلة ، كنت قد انضجت منتوجها
والتي ايبستها الريح
واسفاه ، يابابل ، التي مثل كنوز صنوبر ، كنت قد ملأتها حبوباً
فلم اجن منها كل مايرضيني
واسفاه ، يابابل ، التي مثل ختم «الميشو» كنت قد وضعتها في عنق الاله انو
وا اسفاه ، يابابل ، التي كنت امسكها في يدي مثل لوح المصائر .
وا اسفاه ، يا بابل ...
وا اسفاه ، يابابل ..

نلاحظ السطرين الاخيرين - وهما كاملان بدون تخريم - كما وردا في النص .. وقدرة الشاعر ، على ايصال الاسى الى ذروته في الانهيار ! حيث يبدأ لغة اخرى ، يطلق مردوخ اللعنة في غضبه ضد البلاد التي استسلمت للمستبد ايرا ، وحطمت نفسها بيد ابنائها يقتتلون فيما بينهم ، وهي اشارة حظيرة ، ومكبرة ، لخطر «الحرب الاهلية» بين سكان البلد الواحد ، وانذار على ضرورة صيانة الوحدة الوطنية ، ورفض الاستبداد والهيمنة ، ان النص هنا ، يشير الى اقتتال الاخوة - الاعداء» و «الاخوة - الابناء» .. وهو ماحدث ، بعد الاف السنين ، في اكثر من «بابل» عربية معاصرة ، ليس اخرها «بيروت» ازاء اقتتال ابنائها ، وازاء الاجتياح الصهيوني .

[راجع النص : الابيات من السطر ٤٦ الى ٦٥ من اللوح الرابع) ٢٩ - ١٠ - ١١

النص هنا يقف عند اشارة تحذير ، وكأنها حقيقة تاريخية ، هي رفض العدو عقد السلام ، والعدو ، هنا ، هم «السوتيون» ، الاعداء - الاشرار ، الرحل ، الذين اتو من الشرق ، ومنحهم ايرا فرصة ذهبية حين شرع ابواب بابل لهم ولسواهم ليقتلوا شعب المدن وينهبوا بابل . وهي اشارة تحذرنا ، منذ القديم ، بالخطر القادم من الشرق ، وباطماع الفرس ، الذين تعاونوا ، في حقب مختلفة مع «بني اسرائيل» مرارا من اجل الانتقام من بابل وتدميرها .. بعد ان تم سبيهم اكثر من مرة .. لكنهم ظلوا يتآمرون وينسقون مع الفرس ، العدو ، التاريخي لبلاد مابين النهرين .

وإزاء اي انتصار يحققه الفرس ، تشير المصادر ، بأن «ابنة صهيون» «وبنت اورشليم» تبتهج لذلك .. كما جاء في «نص نبوءات زكريا ٩ :٩» :

«ابتهجي ياابنة صهيون
احتفي يابنت اورشليم
هوذا ملكك يأتي اليك ..»[١٢]

وهذا التعاون الفارسي - اليهودي . يتكرر عبر التاريخ ، مرارا ، ابان قوة الدولة العراقية ، بابل واشور واكد ، او اثناء ضعف ملوكها .

النص (اسطورة ايرا) ينتقل هنا الى حالة مقارنة بمدينة اخرى هي «دير» تعرضت في مرحلة سابقة الى غزو السوتيين .. لتأكيد خطورة هؤلاء الغزاة ، ورفضهم دعوة السلام .. وفي هذه الانتقالة ، وعي مضاف للشاعر بالتاريخ ، وخبرته المتراكمة في البناء الفني لقصيدته ، حيث يأتي ، هذا المقطع ، وكأنه تضمين - تاريخي - من زمن اخر ، وبذات الوقت ، وكأنه تكرار للفكرة ، كيما يرسخها اكثر ، بحدث ثان ، في ذهن المتلقي .. لكنه لم يكن «تضمينا» متعسفا ، ولاتكرارا ثقيلا ، بل جاء في سياق القصيدة وضمن نسيجها ، فحقق الشاعر بلاغته في ذلك :

(والاله الكبير - بدوره قال هذه الكلمات :
«من مدينة «دير» جعلت صحراء ..
مثل قصب سحقت الناس الذين كانوا يعيشون فيها،
ولاشيت ضجتهم ، مثل رغوة على سطح المياه
انا ذاتي لم تتركني حرا ، لقد سلمتني الى السوتيين
فانا ، اذن ، من اجل (دير» مدينتي
لن اجري احكاما عادلة ، ولن اعود فاتخذ قرارات للبلاد
ولن اصدر اوامر ، ولن اعود فأعرِّف رغباتي ...»
اذ ذاك تخلى الناس عن العدالة ليتخذوا سبلا عوجاء
لقد تركوا الخير ليعكفوا على الشر ...»)

ان هذه التعددية بالاصوات (الالهة والامكنة والامثلة (تجارب) تصب في الهدف العام للقصيدة ، وبذلك فان معمارها يتطور بوحداته البنائية وفق سياقات متنامية دون ان تكون لهذه المستويات - في النص - اية فضاءات غريبة ، عنه ، بل وسعت من مداه ، وقربت من تركيز اشعة الافكار في بؤرة الهدف ، اكثر : ادانة ، الشر والعدوان والضعف والتخلي والخراب ، والحذر من الاعداء - البغزاة ، و «الالهة» الشريرة :

(«الإله اثار الرياح السبعة على هذه البلاد وحدها
من لم يمتهِ في الحرب . مات بالطاعون
من لم يمت بالطاعون . سباه العدو
من لم يسبه العدو . يسرقه اللص
من لم يسرقه اللص . ياخذه سلاح الملك
من لم ياخذه سلاح الملك . تصرعه اللبوءة[13]
من لم يهلك بيد عشتار . يغرقه ادد
من لم يغرقه ادد . يذهب به شمش
من خرج خارجا جلدته الريح
ومن عاد الى منزله . ضربه رابيزو
من صعد الى المرتفع قضى هناك عطشا
من نزل الى موضع واطيء . مات بسبب المياه :
جعلت المرتفع والمنخفض مميتين على حد سواء»)[14]

ثم يدخل الشاعر ، هنا ، صوتا اخر ، هو «حاكم المدينة» الذي يكلم امه ، مع ممازجة بينه وبين صوت «ايرا» . ثم «ايشوم» بمقاطع متقاربة ومتتالية . تصعيدا لذروة المأساة وعمق الخسارة والمحنة وقسوة السيد . وهو هنا «ايرا» . الاله القاتل) :

(«اليوم الذي ولدتني فيه ...
.... (سطران مخرومان)

....
لانك اعطيتني لمدينة سيدها قاس
سكانها هم ماشية ، والهها هو القاتل
فمن لها زوج ، ما إن انتزعوا منها زوجها ، حتى يموت في الحرب
من انجب إبنا وقال : «هوذا إبني ...»
هو الذي سينتقم لي ، بعد ان اكون قد ربيته» !
ـ هذا الابن ساميته ، وابوه سيدفنه (هنا يدخل صوت ايرا كجواب للحاكم)
ثم ساميت الوالد ، ولن يكون له لحد
من ابتنى بيتا وقال : «هو ذا منزلي
هو الذي بنيته لاستريح فيه ،
ويوم ياخذني المصير ، سارقد فيه رقادي الاخير !»
هذا الرجل ساميته وساجعل منزله مقفرا
وبعد ذلك ، حالا ، ساعطيه لآخر

(هنا يبدو ان ايشوم يتسلم زمام الكلام معاتباً ايرا ومصورا حجم الفاجعة والموت :

.....
ايها المحارب ايرا : لقد امت بعدل
وامت ظلما ..
لقد امت من كان قد اغاظك
وامت من لم يكن قد اغاظك
لقد امت الحبر العظيم الغيور على تقدمة القرابين للآلهة
امت خادم البلاط ، المخلص لملكه
لقد امت الشيوخ على عتبه دورهم
امت ، في فراشهم ، الصبيان الاغضاض
ولم تجد في ذلك اقل تهدئة !
وقلت في نفسك : «انهم كانوا مهملين»
وقلت في نفسك ، ايها المحارب ايرا ، هذا ايضا :

(اصبح الكلام هنا ، تضمينا على لسان ايرا)

القوي ، وارعب العليل
ان اقتل زعيم الجيش وارغم الجيش على القهقرى
اريد ان اهدم حجرة المعبد المقدسة وحاجز السور
والاشي . هكذا . قوة المدينة
اريد ان ارفع المرساة . ولينجرف الزورق مع التيار .
ان احطم الدفة . فلا يقترب من الشاطيء .
وان انتزع السارية . وهكذا ارفع منه الضروري
اريد ان انشف الثدي . لكي لايستطيع الطفل ان يعيش
ساكم المنابع لكي تنقص الانهار
فلاتعود تجلب المياه الغزيرة
اريد ان ارعد الجحيم . لكي تترنح منها السموات
اريد ان اسقط بريق الكواكب «شولبانيا»[15]
واجعل نجوم السموات غير ناجعة
اريد ان اقطع اصل الشجر لكي لايتفتح ثمره
واهدم قاعدة الجدار لكي تتهاوى قمته
اريد ان اذهب حتى كرسي ملك الالهة لكي لاتكون مشورته من بعد .
وبينما (يستمر النص بعد ان ينتهي كلام ايشوم الذي صور اقوال ايرا)
وبينما كان المحارب ايرا يصغي اليه
صارت هذه الكلمات التي كان ايشوم يقولها له لذيذة مثل زيت ناعم
اذ ذاك . هكذا اتلكم المحارب ايرا

(نلاحظ الحس لتدميري العالي والشامل في الاسطر التالية . التي هي المقطع الاخير من اللوح الرابع حيث يدور الحديث . هنا . عن سكان البحر . وهي منطقة الجزر جنوبي بلاد مابين النهرين ـ منطقة الخليج العربي وشبه الجزيرة العربية حاليا ـ حيث تفصلها مابين النهرين عن عيلام . او قد تعني بنوع اعم سكان الجزر (البحرين ـ مثلا) . ثم ياتي تعداد اعداء بابل التقليديين . حيث يشير الشاعر الى بابل . هنا . باسم «أكد» ...) :

«ليقم البحر ضد البحر . سورباتو ضد سورباتو . اشوري ضد اشوري
عيلامي ضد عيلامي . كاشي ضد كاشي
سوتي ضد سوتي . غوتي ضد غوتي
لولوبي ضد لولوبي . بلد ضد بلد
بيت ضد بيت ، رجل ضد رجل . واخ ضد اخ
فيتقاتل الجميع دون هواده
وبعدئذ لتنهض اكد
ولتصرعهم جميعا ولتحكم على جميعهم»

(يستمر النص هكذا) : وقال المحارب ايرا لقائد جيشه إيشوم هذه الكلمات ايضا : «إذهب ياإيشوم وحقق تماما حسب هواك الاقوال التي نطقت بها» ، هنا يبدأ الشاعر «منظم الالواح» بحركة وصفية :

فتوجه «إيشوم نحو جبل حيحي[16]
وكان الالهة ـ السبعة ، الابطال الذين لامثيل لهم يحثون الخطى وراءه
وصل المحارب الى جبل حيحي
رفع يده ودمر الجبل
هذا الجبل حيحي سوّاه بارض
وقطع ، في كل مكان ، ادغال غابة حاشور[17]
حينما تخطى الطريق الملوكية ، اصبح مثل ايشوم ذاته
وضع حدا للاماكن المأهولة وجعلها مقفرة
ضرب الاراضي المرتفعة وصرع ماشيتها

اقلق البحار ولاشى نتاجها
اجتاح الادغال والمقصبات واحرقها مثل النار
الحيوانات ، من شدة الهلع ، عادت فاصبحت طينا»

امام هذه المشاهد التدميرية ، والهلع الشامل ، والموت .. لايتوانى «الشاعر» «منظم الالواح» بان يدرج في «اللوح الخامس» (وهو قصير نسبيا يتضمن ستين سطرا فقط من بينها الخاتمة التي اشرنا اليها سابقا ، الخاصة بتمجيد مديح بسالة ايرا ..) اقوال المديح «لبسالة المحارب» ! ... حيث يبدأ «اللوح الخامس» بخوف الآلهة وارتعابهم من ايرا ونزعته التدميرية ..ـ وهي ، مثلها في كل النصوص البابلية الكبيرة ، تثبت الاقوال بمثابة الحكمة والعبرة من التجربة (اقوال الالهة والملوك وعشتار) وهي غنية بالجانب التصويري ، لانها عادة تبتديء من تجربة ، والذي ينطلق بها ، يحتفل غالبا بنصره وقوته ، كذلك نطق ايرا بأقواله في طقس احتفالي امام الالهة :

نطق ايرا وقال ، باحتفال ، لجميع الالهة : مضمنا ذلك اعترافا بخطئه وغضبه :
انتبهوا جميعكم ، تعلموا اقوالي :
اجل ، على اثر خطا سابق ، انا أضمرت السوء
استشطت غيظا حتى اردت سحق البشر ، الى أخر التهديد والمديح

(وهكذا بعد ان امتدح قائد الجيش ايشوم ، بكلمات مهدئة ، المحارب ايرا ، أرتاح ايرا ، اذ ذاك ، فقط ، استطاع ايشوم ان يتلو وصايا .. هي عودة الاشياء الى طبيعتها كي يمجدوا بسالة ايرا)

«اضاء وجه ايرا حينما سمعه
وشعت تقاسيمه مثل نهار دون غيم :
دخل الى ايمشلام[١٨]
واستعاد فيه موضعه ، الى أخر النص من السطر ٢٣ الى ٤٠ اللوح الخامس ١٩

وهكذا يتبدى لنا نص «الاسطورة ايرا» ، منذ الاستهلال الافتتاحي المقنع ، بأن المحارب ايرا يتوجه الى «مردوخ ، كبير الالهة ، ملك جميع الامكنة المسكونة ، خالق الشعور كله» بطلب تاديب / هو استهلال تحريضي / الذين يسببون المتاعب للالهة «انوناكي» (الهة العالم السفلي / الجحيم) كونهم «لاينامون بسبب ضجة البشر» .

مع «ايرا» الشخصية المحورية ، الرئيسة ، هناك ايشوم ، الشخصية المركزية الثانية ، في النص ، وهو قائد جيوش ، ومقاتل ، ومستشار .. وهو الذي «خلقت يداه لتستلا الاسلحة اطريعة ، والذي يلمع رمحه الحاد ، حتى «أيا» إله الحكمة والقوة وأشد الآلهة بسالة ، يرتعد على كرسيه» خوفاً منه .. كما يصاحب ايرا وايشوم ، الآلهة ـ السبعة ، وهم آلهة الجحيم والموت «الابطال الذين لايضاهون ، والذين ولادتهم خارقة ، وهم مليئون بالرعب ، لان الموت هو نفسهم ، ذاتهم ...» مع وصف خارق لقواهم التدميرية لخلق جو نفسي مليء بالخوف لدى المتلقي ، وهو ، في زمن النص : شعب بابل والآلهة معاً ! .. كذلك مع وصف تفصيلي لصفات ايرا ومديحه من قبل هؤلاء الآلهة .. هؤلاء .. هم مثال القوة ، والمنازلة ، الذين يحلون الموت اينما حلوا !

ولأنه قوي وفذ ، فالنص يصوره من خلال خوف حتى الآلهة منه «حيث يركع الامراء عند قدميه» من هنا ، يأتي النص مقنعاً بما سيأتي ، كونه ، يقدم المحارب ايرا بكل ذلك الوصف ، فهو (النص) : يؤسس قناعاته ، منذ الاستهلال ، وينجح في رسم الشخصيات الرئيسة في الاسطورة ، كيما يبرر كتابتها كنص ، وخلاصة العبرة والحكمة ، التي تتجلى فيها ، ثم في محاولة اقناع ايرا ، لمردوخ ، بأن «البشر لم يعودوا يقدمون الولاء والاحترام للآلهة ، وان هؤلاء ـ الآلهة ـ يشكون من «الكساد» القتالي ، فعلى اسلحتهم الحربية بسط العنكبوت خيطه ..» مدخل اقناعي ـ منطقي ـ حسب عصر وزمن الاسطورة ، وحيثيات التعامل بين الآلهة ، لان رؤوس سهامهم المسننة كَلَتْ وغطى الصدأ خناجرهم ، لأنها لم تعد تذبح !» وهم ، بالاساس ، «الآلهة ـ السبعة» مخلوقون للموت ! .. وهم الذين عبأوا عقل ايرا بالافكار الشريرة ، وهو ـ بنزعته التدميرية المتأصلة فيه ـ ساورته ذات الافكار لتدمير البلاد و«معاقبة» سكانها بلا رحمة .. ووجد بتحريض الآلهة ـ السبعة له ، حافزاً مضافاً للتحرك بهذا الاتجاه ، وبالرغم من نصيحة «ايشوم» ونصحه ، لكن ايرا يرفض ذلك ، لاعتقاده بأنه «الملك في البلاد» و«الاشرس بين الآلهة» ..

لكن ، كي يمتلك ايرا (المحارب) بالرغم من الوهيته للجحيم والطاعون والموت ، قرار البدء لابد من موافقة كبير الآلهة مردوخ .. من هنا يلجأ ايرا الى الحيلة ، حيث يقنع مردوخ بأن البشر «نبذوا كلمته ، وراحوا يتصرفون على هواهم» كما انه يزين الى مردوخ بأن «زينته» ـ علامة سيادته ـ قد اتسخت «وهي التي كان من شأنها ان تكون مليئة بهاءً مثل نجوم السماء» ويوحي اليه بأن «مظهر تاجه السامي» قد حجب !

ومردوخ ، لأنه خاض تجربة تدميرية سابقة حين غضب وتنحى عن كرسيه فأجرى الطوفان .. يستذكر ماحل بالبشر والكون ، آنذاك ، حيث لم تعد الامور الى حالتها المزدهرة ماقبل الطوفان .. حيث يضطر الى ان يأخذ ، مثل فلاح ، وهو كبير الآلهة ، زروع الارض بيده ، وان يبني بيتاً ويستقر فيه ، وان يطهر «زينته» (التي صار مظهرها مظلماً اذ تلوثت بالطوفان / صدئت !) ، وكيما يعيد صقلها ويزيل الصدأ عنها لابد له ان يضرم النار كي تشع تقاسيمها وملامحها مجدداً ..

وبعد ان أشع زينته مجدداً ، وأنجز عمله ذاك ، ولبس

تاجه السامي ، وعاد الى موضعه ، بعد الطوفان . فإن مردوخ ، ظل رغم ذلك ، خائفاً ، «قسماته مبللة ونظراته مرتاعة ، فالبشر الناجون من الطوفان ، شهود هذا العمل» ظلوا قلة ، بعد تلك المحنة ، فكيف سيستجيب لرغبة ايرا ، ويرفع اسلحته ليبيد البقية الباقية منهم ؟

انه موقف حيرة .. يكتنفه حوار ، تذكر ، وحوار مع ايرا .. لكن ذلك كله زاد حيرة مردوخ ، وحين يظهر ملك الآلهة حيرته ، يضعف امام الاخرين !

وهكذا حين اظهر مردوخ تردده وعجزه في معاقبة البشر الذين لم يكنوا له الاحترام المطلوب ، حسب ادعاء ايرا ، وبأن صناعة كرسي السلطة ، «جسد الآلهة ، وشعار كل ملك وعرشه» يحتاج الى صناع معينين مهرة ، وان «الشجرة المقدسة» ألقاها في البحر على بعد مائة فرسخ تحت الماء ، ساعة غضبه ، وكونه أنزل ، ايضاً ، الحكماء الى الهاوية .. الى غير ذلك من افعال الطوفان ، لابد من استعادتها ببهائها وحضورها ، ثانية .. استغل ايرا ، هذه الثغرة ، ليعلن امام مردوخ بولاء كاذب بأنه سيعيد كل تلك الأمور الى ما كانت وليس المطلوب من مردوخ ، الان ، الا ان يطمئن ، ويذهب الى بيته فيرتاح كيما تطهّر النار ثيابه ويرجع الى موضعه ، بعد ذلك ..

وان ايرا ، سيكون بديله (بديل مردوخ) طيلة الوقت ذاك ، «ليحافظ على توازن السموات والارض» ، اذ حين يخرج كبير الآلهة من عرش سلطته يهتز الكون ويختل توازنه .. يقع مردوخ بالفخ ، ويشرب الخديعة والحيلة بعد ان صدق واعجب باقوال ايرا .. وهكذا يتنحى عن كرسيه ، سلطته ، ليهب فرصة ذهبية الى ايرا المدمر - السفاح : اذ

حينما سمع الامير مردوخ - هكذا يشير النص - الاقوال التي كان ايرا يقولها اعجبته ، فنهض من كرسيه ، الموضع الذي لايمكن مغادرته ، وتوجه الى مقام اينوناكي فولج حجرته المقدسة ومكث فيها . وحالما دخل اليها أسقط بريقه ، لكونه توجه الى موضع اخر ، فلم يعد يراقب الارض ، فعصفت الرياح ، واحالت النهار المشرق ظلاماً ...» !!

وهكذا هيمن ايرا على السلطة . فاجتاح الارض ، ودمر البلاد وقتل البشر . حيث يصف اللوحان الثاني والثالث اقوال واعمال ايرا المدمرة ، ووعوده وتهديداته ، ثم .. أفعاله .. حتى ينهي أمره بتدمير بابل ، وبفتح ابوابها لعبث الاعداء السوتيين . اذ ذاك .. (وبعد خراب بابل) ، تتألم الآلهة ، ويعلن مردوخ أسفه لأنه تنحى عن سلطته لايرا ، ولكن بعد فوات الاوان .. حتى ينتهي النص الى تكريس اقوال ايرا ، بعد أن يقنعه ايشوم ، اخيراً ، بوقف التدمير .. «بعد أن هداه .. لينقذ البقية الباقية» من البشر ! إن نصاً مشحوناً بهذا القدر من التوتر والتصعيد الدرامي ، والغنى المأساوي يتوفر على قدرة عاليه في الصياغة والتنظيم .. أكيد ، ان شاعره (منتجه) او «منظم الواحة» (كما يطلق المؤلف على نفسه من لقب) افاد من تجربة ابداعية غنية سبقته . فهو لايكرر الاقوال ، بل يورد التأكيدات بفعل «اريد ...» ، كما انه يستعمل افعالاً ، مكررة في بداية الاسطر ، في اكثر من مقطع سابق .. للايحاء بقوة الحدث .. فالنص متنوع الدلالات وهو مشحون بالذكاء ، والحيل ، المبررة .. (وهو شكل من اشكال صراع الآلهة على السلطة الأرضية .. والجحيم) ..

وهو ممتد فيما قبله ، عبر اشاراته عن الطوفان ، وهو مرحلة بعيدة جداً بالنسبة لتاريخ كتابة هذا النص ، والنصوص المشابهة له ، التي ازمنتها ، كما اشرنا تقع في (١٠٢٤ - ١٠٠٧ ق . م) و(١٠٠٦ - ١٠٠٤ ق . م) وبعضها - صراع ملك بابل مع السوتيين في نحو منتصف القرن التاسع ق . م .. (بما يخص الملك نابو - ابلا - ادنيا) ، معنى ذلك ان احداثاً تاريخية سبق او وقفت في ازمنة غابرة ، استطاع المؤلف .. في هذا النص ، ان يستوحيها ليقدم اسطورة ايرا ، بهذا الثراء .. وليحذر من وقوعها ، مستقبلاً ..

من ثم يناقش معضلة صراع الآلهة مع البشر ، وهي معضلة مزمنة .. كذلك تنسحب على موضوعة الصراع على السلطة ، والانقلاب المضاد ، او بمصطلحنا الحديث «مضاد الثورة» اذ يمثل مردوخ الثورة ، على «تيامات» عند بدء الخليقة ، في حين يمثل ايرا رمز العسكرتارية وهي تنقلب على رموز بلادها وتنكل بالشعب قتلاً وموتاً .

ومع ان النص يضفي على اعمال ايرا ، شكلاً بطولياً ، ويدعوه بالمحارب .. الا إنه ، من وجهة النظر الحديثة ، ليس اكثر من قائد طاغية ، وفاشي .. لاتتسم اعماله بأية صفة من النبل والشجاعة او العدل والعقل ، التي يتسم بها الجندي الشريف الذي يجب شعبه وبلاده .. فايرا ، على العكس حطم وهدم بابل مركز بلاده ومركز الكون آنذاك وعقدة البلدان .. والتي ستعود ، لتنهض من رمادها ، باسم «اكد» ، حية من جديد .

وجانب الحكمة في «اسطورة ايرا» تكمن في عدم منح الثقة لاقوال وافعال الشريرين الذين تدفعهم نزعاتهم الارهابية والتدميرية ، الى تحطيم كل معالم حضاري ، وديني ، وبشري .. نتيجة «سورة غضب» او «خطأ سابق !» ، والا يتنحى الحكماء ، والحكام العدل ، عن سلطتهم لأي دموي مجنون .. يحطم العلائق الاجتماعية والدينية والسياسية ، ويحل كل وثاق عائلي ، حيث تختفي الحضارة من على وجه الارض ، التي تمثل بابل «مركزها» والاسطورة ، تقدم خبرة فلسفية ، سابقة ، ومكتظة

بالدينامية ، حد انها تتماثل مع احداث شعوب ابتليت بحكام مجانين كنيرون الذي يحرق روما فيبكي عليها ! ، وهتلر الذي ملأ ارض العالم دماءً وموتاً ودماراً .. ويكفي هذان الرمزان من التاريخ القديم والحديث ليظلا ، دوماً ، موضع نقمة الشعوب ، ومثار لعنتهم الدائمة .

و«اسطورة ايرا» ـ من بعد ـ تقدم لنا نموذجاً في التنوع الثر للمخيلة العراقية العبقرية القديمة ، بعد ان قدمت نفس المخيلة ، أمثلة خلاقة للبطولة ، كنموذج مردوخ ، وكلكامش ، وانكيدو .. وإترخاسيس مع ما تحتويه الاعمال التي مجدت هؤلاء من غنى في المواضيع والحكمة . كذلك ، ما تميزت به الميثولوجيا العراقية من نماذج باذجة في الفن والرؤية (كنموذج تموز ـ دموزي ، وعشتار[6] ـ انانا) ..

ومع مافيها من صخب فظ ، فأن «اسطورة ايرا» تبقى واحدة من الاعمال الأدبية البابلية الكبيرة والفذة .. حيث يمتلك الشاعر ، المؤلف ، ناصية فنه بجدارة .. كما يمتلك النص قوته الفياضة بالماساة ، التي تصل الذروة . وهو عمل تراجيدي كبير ، يسجل للعراقيين ، كأثر ابداعي ، متكامل ، وسابق لكل النصوص اليونانية في التراجيديا . وتبقى ، بعد ذلك ، قراءة النص ، بعناية .. ذات متعة خاصة ، مهما حاولنا تقريبه الى القارىء ، فإن القراءة المتانية ستكتشف الكثير مما لم يستوعبه هذا المقال

الهوامش والمصادر

(١) : د . فرج بصمه‌جي / كنوز المتحف العراقي / منشورات وزارة الاعلام / مديرية الآثار / ١٩٧٣ بغداد / ص ٢٥ .

(٢) : فراس السواح / مغامرة العقل الأولى «دراسة في الاسطورة» / دار الكلمة للنشر / لبنان ١٩٨١ / ص ٧٧ ـ ٧٨ .

إنظر النص كاملاً : ديانات الشرق الأدنى / رينيه لابات / القسم الاول : النصوص الكبيرة للفكر البابلي : تعريب الاب البير ابونا ود . وليد الجادر / مخطوطة لم تطبع بعد / جامعة بغداد ـ كلية الاداب ـ قسم الآثار / ١٩٨٦ .. /ص ١٧ ..

وعن : مردوخ .. الاله الوحيد / حيث تظهر الديانة البابلية ميولاً وتطلعات نحو وحدانية الله . انها لاشك لن تفلح قط في تجريد هذه الميول تماماً من تعدد المعتقدات ، ولكن من المؤكد ان الكثير من الاعمال الادبية ، تظهر سمو المفهوم المجرد لاله عادل ومستقر غالباً فوق تعدد العبادات . وان «قصيدة الخلق» .. تشكل بوضوح مرحلة في هذا الطريق ، وهناك نصوص اخرى تبرهن عن انهم ذهبوا الى ابعد من ذلك لصالح مردوخ ، الاول هو تعداد للاسماء الالهية التي تمثل تشخيصاً لمزية او اخرى لمردوخ ، او مهمة الهية او اخرى ، وليس الآلهة الاخرون نوعاً ما ، سوى مظاهر مختلفة لشخصيته .. وهذا النص يسمى «الالهة : اقانيهم مردوخ» ، اما النص الثاني فهو تعويذة موجهة الى مردوخ ، وهي بنبرة مختلفة عن النص الاول ، فالحرارة الدينية تولي قوة اشد للفكرة المهيمنة التي تظل نفسها ، فان الوهية مردوخ غير المدركة لايمكن للبشر تخيلها الّا عند تجزئتها . اي عند انبثاقها ، وانتشارها على الوهات متعددة . فمجموعة الآلهة (صفاتهم) ، وجميع الآلهة إيكيكى ، ليست في نهاية الامر الّا خلاصة ابهته . / انظر نفس المصدر ص ٤٧ ـ ٤٨ ان اشكالية الآلهة هذا لايتجاوب مع شيء من الخيال الشعبي ، ولا يبحث عن وصف مردوخ بمجرد سلسلة من الاستعارات ، بل على النقيض من ذلك ، يرمي الى تحليل طبيعة الاله بعمق ، والى الاحاطة بما فيه من المفاهيم المجردة والاولى مثل : السيادة والقدرة والملوكية والعدالة وقبل كل شيء مفهوم الماهية الالهية ذاتها ومما يدعو الى الذهول هو اننا ـ في الجزء اللاحق من الصلاة ـ نجد بجانب مردوخ ظهور آلهة هي عشتار باسم «إيرنيني» ، وهي ظاهرياً غير متعلقة به . ان صفة «التوام» التي تعطى لهذه الآلهة ، لاتجعل منها في الواقع ، آلهة منافسة لمردوخ ، بل نوعاً من ازدواجية لذاته .

ويبدو ان الشاعر ، في هذا المفهوم الذي يستشفه من الوحدانية الالهية ، يتخيل مع ذلك نوعاً من ازدواجية القطبين العميقة ، ومرجعاً مزدوجاً ، نوعاً ما ، تبدو فيه احداهما انثى بطبيعتها ، هي عشتار .

اننا نلقى الفكرة نفسها ، في مفهوم الالوهية الحامية ، ان لكل انسان الهه الشخصي وكان له ايضاً الهته الحارسة ، وكانما للحراسة عليه ولتوجيهه ولمعاقبته ! اذا دعا الامر ، كانت الضرورة تدعو الى وجود اهتمام انثوي محب وصارم في آن واحد مثل وجود السهر الحذر لحاميه الالهي وذلك مايتجلى في نص : «تعويذة لمردوخ ـ ايرنيني» .

(٣) مغامرة العقل / المصدر السابق / نص سيپار / ص٧٩

ـ والأبسو : هنا ، هو بيت الاله «أيا» وفي الموقع الاخر : اله الماء العذب والمخصب ولن يكون بعد موته الّا هاوية المياه العميقة التي فوقها سيحكم الاله ـ ايا ـ

ـ وإيكور : اسم معبد الآلهة انليل في مدينة «نيبور»

ـ اي ـ انا : اسم معبد «أنو» كبير الآلهة في مدينة «اوروك»

ـ انوناكي : آلهة العالم السفلي ، المضادون لآلهة العلا : إيكيكي

ـ أيا : الاله خالق الانسان ، الّا ان لاهوت «الايزاكيل» يعيد الى مردوخ الفضل في التفكير في خلق الانسان وتخيل علاقاته بالآلهة ، وهو الذي من جهة اخرى ، سيقرر اياً من الآلهة سيضحي لكي يصنع في الانسان الجزء الصغير الآلهي الذي يقترضه منه .

ـ تيامات : زوجة الماء العذب ، وهي البحر والماء المالح مصدر كل حياة ، والوالدة الجهمنية .

ـ سموقان : اله القطعان ويسمى ايضاً : شاكان

ـ الإيزاكيل : المعبد الكبير لمردوخ في بابل

ـ حمو : الامواج المتلاطمة الناشئة عن المياه الاولى .

(٤) ديانات الشرق الادنى / المصدر السابق / ص٤٥ ... حاولنا هنا ، ان نعتمد ترجمة موحدة للنص باسلوبية واضحة ، مقارنة مع ترجمات اخرى .

(٥) المصدر السابق نفسه / ص٨٢ ـ ٨٣ .

(٦) اشارا : المعبد الرئيسي ، وانكورا : الهاوية الاصيلة ، وشوانا اسم من اسماء بابل ـ كما ذكرنا ـ وايزاكيل معبد مردوخ في بابل ،

وايكيكي وانوناكي آلهة السماء (العلا) والهة الارض (العالم السفلي) والمعنى واضح : ان ايرا سيطر على كل شيء .

(٧) ديمكور كورالي : عبارة سومرية تقابلها العبارة الاكدية في السطر التالي : عقدة البلدان ، وهي تشير الى بابل ، التي اعتبرها سكانها دوماً مثل «عقدة» الكون ومحور العالم ، اما ملك الآلهة فهو ، هنا بالطبع ، مردوخ اله بابل .

(٨) الصورة تشير الى قصب الاهوار الذي ينمو بحرية ويتحرك دون اكراه في مهب الريح ، في حين ان مزروعات البساتين والنخيل تتاثر بارادة البستاني . (راجع النص الاصلي)

(٩) معروف ان سيبار اختيرت مدينة بلا جيش ، وقد حمتها الآلهة من الطوفان لتكون مكتبة كبيرة تحفظ فيها الوثائق وخزانات الكتب (وهي من الرقم الطينية) والشرائع ، وكل الاعمال والنصوص الادبية والفكرية .. انها مدينة الفكر . وهي تقع في موقع «المحمودية» ـ الآن ـ في ضواحي بغداد على طريق مدينة بابل ـ الحلة .

(١٠) اي ـ انا : هو معبد آنو وعشتار الكبير في أوروك ، والخصيان واللوطيون هم كهنة عشتار المتوشحون بثياب النساء ، يعكفون على ايماءات قاسية وغير محتشمة .

(١١) داكسا : اسم اخر لمدينة دور ـ كوريكالزو ، وكان معبدها الكبير «اوكال» الوارد اسمه في السطر ذاته .

(١٢) كمال الصليبي / التوراة جاءت من جزيرة العرب / مؤسسة الابحاث العربية / بيروت ١٩٨٥ / ص٤١ .. مع ان النقاد نسبوا هذا النص الى كاتب اخر من تاريخ متاخر (اواخر المرحلة الفارسية ـ الأخمنية ، ومطلع المرحلة الهيلنية) ، ولعل في كلام زكريا عن مجيء ملك «بنت اورشليم» اليها راكباً بدعة «على حمار» ، تصويراً لطبيعة الهجرة من غرب شبه جزيرة العربية الى بلاد الشام في زمانه .. حيث يعتقد كمال الصليبي ، معتمداً على جغرافية التوراة ، بان النشاة الاولى لليهودية كانت في شبه جزيرة العرب ، وبالتحديد في منطقة عسير ، وان اورشليم ، وصهيون ، هي مدن كانت هناك .. كما ياتي على ذكر غيرها ، وحين هاجروا الى «فلسطين» نقلوا معهم اسماء مدنهم تلك .

(١٣) اللبوءة : لقب من القاب عشتار ، وادد : اله العاصفة . ورابيزو : الاله الذي يكمن ـ خاصةـ في الزوايا المظلمة وفي المرافق الصحية !

(١٤) المرتفع والمنخفض ، هنا ، يقصد بهما : الجبل والبحر ، اي لامفر من الموت ، اينما هرب البشر .

(١٥) شولبائيا : اسم الكوكب زحل ، وهو ، «السيد الذي يشع في السموات» .

(١٦) حيحي : يظهر اسم هذا الجبل ، خاصة ، في احدى الحوليات التي تبدو وكانها تحدد موقعه غربي مابين النهرين العليا .

(١٧) ان كلمة «حاشور» ، هنا ، تشير الى نوع من السرو او الارز الذي اعطى اسمه لجبل يرد ذكره في نصوص عديدة ، ولاسيما في واحد منها يذكر : «مياه الفرات الذي من منبعه يجري نحو جبل حاشور» والمحارب» ، في هذا المقطع ، دلالة على ايرا وليس ايشوم .

(١٨) إيمشلام : هو معبد نركال (الهة الجحيم) الذي هو تشخيص لايرا ، في منطقة كوتا .

(١٩) شاكان ونيزانا : إله القطعان ، والهة الغلات .

النص

اسطورة إيرا(*)

اللوح الأول :

انما ملك جميع الأمكنة المسكونة
خالق جميع (الشعوب . مردوخ . أريد أن أنشد !)
«هندورسنكا» ابن انليل البكر ، (حاكم العالم)
حامل الصولجان السامي . راعي ذووي (الرؤوس)
السود . وراعي (جميع الشعوب)
إيشوم . القاتل المجيد الذي (جعلت يداه) لتستل
(الاسلحة المريعة)
الذي ، حينما يُلمِّع رماحه الحادة . حتى أيا ، وهو اشد الالهة بسالة ،
يرتعد على كرسيه .
وإذا دفعه قلبه الى القتال ،
يقول لأسلحته : «إبتلّي بأسم الموت»
يقول للآلهة السبعة ، الابطال الذين لايضاهون . «امتشقوا إسلحتكم»
ولك ، ياإيشوم ، يقول : «أريد أن امضي الى الغزو
فانت المشعل ، وسيرون نورك ،
أنت الرئيس ، والالهة (سيتبعونك) .
أنت السيف ، (وستكون) القاتل .
إنهض ، ياايرا وإصرع البلاد
ستكون نفسك متلألئة وقلبك مبتهجا» .
وإذا تعبتْ ذراعا ايرا كذراعي رجل ام ينم .
فهو يقول لنفسه : «هل ساقوم ؟ هل ساظل راقداً ؟»
يقول لأسلحته : «إمكثي في الزوايا» .
للآلهة السبعة ، الابطال الذين لايضاهون : «عودوا الى منازلكم» .
الى ان توقظه أنت . هو *الراقد* على فراشه
انه يمارس الحب مع مامي زوجته
انكيدودو هو السيد الرائح والغادي في الليل ، الحارس اليقظ للأمير .
الذي ليكونوا ، في السلام . يسهر دائماً على الشبان
والشابات ويجعلهم يسطعون مثل النهار .
اما الآلهة السبعة . الابطال الذين لايضاهون ، فالوهيتهم تختلف عن الأخرين
ولادتهم خارقة . وهم مليئون بالرعب :
فمن يراهم يتسمر من الهلع . فان نفسهم هو الموت .
ان البشر يخافون الى حد انهم يستسلمون اليه
هو إيشوم . الذي غلق باب موصد أمامهم .
حينما كان انو ملك الالهة ، قد أخصب الارض
كانت قد انجبت له سبعة آلهة سماهم الالهة ـ السبعة .
انهم هناك أمامه ، وعيّن لهم مصيرهم هكذا :
دعا الأول واعطاه هذا الامر .
«حيثما ذهبت للقمع ، لايكن لك مخاصم قط»

قال للثاني : «إشتعل مثل النار وإحرق مثل اللهب» .
قال للثالث : «ليكن لك مظهر أسد . ومن يراك ليرجع الى العدم» .
قال للرابع : «عند إشهار اسلحتك الغاضبة ، ليتلاش الجبل» .
قال للخامس : هبّ مثل الريح وإسبر مدار الكون» .
للسادس أعطى المهمة : «اذهب في العلى والاسفل دون ان تبقي احداً» .
السابع حَمَلّه سم التنين لكي يتلف كل حياة .
بعد ان عيّن انو مصائر جميع الآلهة ـ السبعة
أعطاهم للابه ايرا ، بطل الآلهة ، ليسيروا على جانبيه :
قال : «اذا صعبت عليك ضوضاء البشر في الأماكن المسكونة ،
واذا رغبت إذ ذاك في أن تجري مجزرة ،
لتميت ذوي الرؤوس السود وتهلك حيوانات شاكان ،
فليكونوا اسلحتك الغاضبة وليسيروا على جنبيك .»
وهم ، غاضبون وملوّحون باسلحتهم ،
قالوا لايرا : «قم والى الأمام !
لماذا تبقى في المدينة مثل شيخ بائس ،
وتبقى في البيت مثل صبي صغير ؟
ومثل من لايذهب الى الغزو سناكل خبز النساء ؟
وكاننا لانعرف القتال . استخاف ونرتعد ؟
فالذهاب الى الغزو هو للشباب ، الذهاب الى عيد .
ومن يبقى في المدينة ، وان كان اميراً ، لايمكنه ان يقتات بخبز .
إنه مكروه بين شعبه وشخصه محتقر .
كيف يمد يده لمن يمضي الى الغزو ؟
ومهما كانت عظيمة قوة ذاك الذي يمكث في البيت
كيف وبماذا يكون اقوى من ذاك الذي يمضي الى الغزو ؟
أن طعام المدن ، مهما كان لذيذاً ، لايعادل رغيفاً تحت الرماد
وجعة ـ نشبو العذبة لاتعادل ماء القِربة
والبلاط الاملس لايعادل مخيماً في عرض الحقل .
يا أيرا الباسل ، إمض اذن الى الغزو . اضرب اسلحتك
إطلق صرختك قوية حتى يرتعد منها العلى والعمق
لدى سماعها ، ليمجد إيكيكي إسمك ..
لدى سماعها ، ليخشى انوناكي اسمك .
لدى سماعها ، لينحن الآلهة تحت نيرك .
لدى سماعها ، ليركع الامراء عند قدميك
لدى سماعها ، لتجلب لك جميع البلدان ضريبتها .
لدى سماعها ، ليبتعد الشياطين عنك من ذواتهم .
لدى سماعها ، ليعضّ القدير إصبعه (او شفته) .
لدى سماعها ، لتهلع الجبال المرتفعة ولتحن راسها .
لدى سماعها ، لتضطرب البحار الهائجة وتتلف كل ما تنتجه
لتنكسر جذوع الاشجار في الغابة الكثيفة
ليتحطم القصب في المقصبات التي لامنفذ اليها .
ليرتعب منها البشر ويضعوا نظاماً لضوضائهم .
وليستحوذ الرعب على الحيوانات ، فتعود وتصبح طيناً .
فحينما يرى الآلهة آباؤك هذا يمجدون بسالتك
أيها المحارب ايرا ، لماذا تاخرت عن الذهاب الى الغزو (وتبقى في المدينة ؟)
إن بهائم شاكان والحيوانات هي (غير مبالية بنا) .
ايها المحارب ايرا ، إننا نكلّمك وعسى (الاّ تزعجك اقوالنا) .
قبل ان تصبح بلاد البشر كلها كبيرة (لنا بافراط) .
لعلك (انت) ستسمع (أقوالنا)
إصنع معروفاً تجاه انوناكي الذين يحبون الصمت .
لأن انوناكي . بسبب ضجة الناس . لاينامون من بعد .
البهائم تعبت بالمروج التي هي حياة البلاد
الحارث ، على حقوله ، يبكي بمرارة
الأسود والذئاب تتلف مواشي شاكان .
الراعي ، في سبيل قطيعه ، لاينام في الليل ، انه يستغيث بك .
ونحن الذين كنا نعرف معابر الجبال ، نسينا تماماً طريقها
على أسلحتنا الحربية بسط العنكبوت خيطه .
وقوسنا المتمردة هي الآن اقدر من قوانا
وقد كَلَّ رأس سهمنا المسنن ،
وغطى الصدأ خنجرنا . لأنه لايعود ويذبح» .
حينما سمع ايرا المحارب
الاقوال التي نطق بها الآلهة ـ السبعة
كانت له لذيذة كالزيت الناعم
فنطق وقال لايشوم :
لماذا تظل ساكتاً بعد ماسمعت هذا ؟
افتح لي الطريق لأسير على الدرب
(وليرافقني) الآلهة ـ السبعة . الابطال الذين لاينافسون
اجعلهم اسلحتي المرعبة ، يسيرون الى جانبيَّ .
و «أنت إذهب امامي وإذهب ورائي !»
(حينما سمع) إيشوم هذه الكلمات
نطق وقال لايرا (المحا) رب :
«ايها السيد ايرا ، لماذا اضمرت (الآلهة) افكاراً (شريرة) ؟
لماذا ساورتك افكار (شريرة) لتدمير البلاد ومعاقبة سكانها بلا مغفرة ؟»
نطق ايرا
وقال لايشوم السائر امامه :
«يا ايشوم ، اسكت واصغ الى ماساقوله
بشان (سكان الاماكن) المأهولة الذين التمست مني العفو عنهم :
أنت السائر أمام الآلهة ، ياايشوم الحكيم الذي مشورته جيدة .
في السموات اناثور . وعلى الأرض انا اسد
أنا (في البلاد) ملك . والأشرس بين الآلهة .
الأبسل (بين) ايكيكي . والاقوى بين انوناكي .
انا الجزار (بين) الماشية . وحجر شوبو في الجبل
انا نار المقصبات . وفاس الحرب في الغابة
انا الراية للانطلاق الى الحملة .
أهبّ كالريح وانا ثقيل مثل اله العاصفة
مثل الشمس . اتامل سير الكون كله
حينما ارتقي الجبل . انا مثل تيس

حينما ادخل السموات ، استقر فيها كمنزلي
جميع الآلهة يخشون صراعي .
وها ان البشر ، ذوي الرؤوس السود ، هم مهملون
ولانهم لم يعودوا يخشون إسمي
ونبذوا كلمة الامير مردوخ . فيتصرفون على هواهم
ساغضب الأمير مردوخ ، وأجعله يترك كرسيه وسأبيد
الشعوب» .
توجه ايرا المحارب الى شوانا ، مدينة ملك الآلهة ،
دخل الى ايزاكيل بلاط السماء والارض ووقف امام
مردوخ .
نطق وقال للملك الآلهة :
«لماذا إتسخت زينتك . علامة سيادتك
هي التي كان من شانها أن تكون مليئة بهاء مثل نجوم
السماء ؟
كما حُجبَ مظهر تاجك السامي .
هو الذي مثل ايتمننكي *ان عليه أن ينير احالنكي ؟
نطق ملك الآلهة .
وقال لايرا اشد المحاربين بين الآلهة :(*)
«ايها المحارب ايرا ، هوذا ما ساجيبك به
بشان هذا العمل الذي تقول لي ان اقوم به :
في حين إني منذ وقت طويل كنت قد غضبت ،
ذهبت من كرسي ، حللت توازن السماء والأرض ،
لان الآلهة ارتعدوا للأمر ، كواكب السماء
غيّرت محطتها (السماوية) ولم تعد الى موضعها من
بعد .
لان الجحيم تداعت للأمر ، بمقدار ما إنتقص وارد
الحراثة
حتى أصبحت الحياة صعبة جداً
ولاني حللت توازن السموات والأرض ،
نضبت المياه العميقة وانحسرت الفيضانات ،
حينما عدت ورايت ذلك . كان من الصعب فتح المنابع ،
وكان انجاب الكائنات الحية قد قلّ الى حد
انها لم تعد الى حالتها السابقة
قبل ان اخذ ، مثل حارث ، زروعها في يديّ
وأن ابني بيتاً واستقر فيه .
زينتي التي صار مظهرها مظلماً اذ تلوثت بالطوفان
اضرمت النار لكي اشع تقاسيمها واطهّر ثيابي
بعد ان سطعت زينتي مجدداً . وانجزت هذا العمل
ولبستُ تاجي السامي وعدت الى موضعي
ظلت قسماتي مبلّلة ونظرتي مرتاعة .
فالبشر الناجون من الطوفان ، وشهود هذا العمل
فهل ساشهر أسلحتي وأبيد البقية منهم الآن ؟
هؤلاء الحكماء . كنت قد أنزلتهم الى الهاوية ولم آمرهم
بالصعود . .
لقد غيرّت موضع الميسة والميشو ولم اكشفه لاحد .
(فالآن) . للعمل الذي تتحدث عنه . يا ايرا الباسل
(كيف العثور) على الميسة ، جسد الآلهة . وشارة كل ملك .
(الشجرة) المقدسة . الباقة السامية التي تناسب السيادة
(التي في البحر) الواسع ، على بعد مائة فرسخ تحت المياه
تصل جذورها الى اعماق الجحيم .
والتي (من فوق) تلمس قمتها سموات انو ؟
(اين نجد) الياقوت الخالص الذي رميت به جانباً ؟
(اين نجد) نين - يالدو (الآلهي) . النجار الكبير لألوهيتي
السامية
الذي يحمل الفاس النقية . الذي يعلم كل شيء
ويولي مايعمله شعاع النور
(هو الذي) كنت قد (اخضعته) لخدمتي ؟
اين نجد الاله كوشكينبنندا . خالق الاله والانسان ،
والذي يداه نقيتان ؟
اين نجد الاله نيناكال . حامل المقص ..(*)
الذي يقطع مثل الجلد النحاس الصلب والذي يبتكر
النماذج ؟
اين نجد الاحجار الكريمة ، نتاج البحر الفسيح ؟
اين نجد حكماء الهاوية السبعة . محض اسماك
«بورادو»
الذين . مثل ابيهم ايا . هم مفعمون بذهن رفيع ؟»
كان المحارب ايرا يصغي إليه وهو واقف
ثم نطق وقال للامير مردوخ :
«(انا يامردوخ ...)
ساصعد الميشو الخالص الذي تريده
ساصعد الميسة الخالصة التي تريدها .»
حينما (سمع مردوخ هذه الكلمات)
(استانف كلامه) وقال للاله ايرا :
«لو انطلقت من جديد من عرشي ،
لأختل من جديد توازن (السماء والارض)
ولصعدت المياه (واتلفت) البلاد .
(ولانقلب) النهار المضيء ظلاماً
ولثارت العاصفة (وغطت) كواكب السماء
وهبطت الريح الرديئة ولأظلمت ابصار الاحياء
ولصعد الشياطين من الجحيم ولانقضّ (الموت على البشر)
و(لعجزتْ عنهم) خناجر القتال .
ولثار انوناكي (وذبحوا) الاحياء .
(طالما) لم اكن قد ارتديت (اسلحتي التي تدحرهم) ؟،
(حينما سمع) الاله ايرا هذه الكلمات
استانف الكلام وقال (للامير مردوخ)
«ايها الامير مردوخ ، الى ان (تعود انت الى) بيتك
وتطهر النار ثيابك وترجع الى موضعك
طوال هذا الوقت ساكون لك بديلاً وساحافظ بقوة على
توازن السموات والارض
ساصعد الى السموات وأصدر الأوامر الى ايكيكي
وسانزل الى الجحيم واراقب انوناكي
ساطرد الشياطين الجامحة في عالم اللاعودة
ضدهم سالوح باسلحتي الغاضبة
ساربط اجنحة الريح الرديئة مثل اجنحة طير .
وفي هذا البيت الذي تكون قد عدت اليه . ايها الامير
مردوخ
عن يمين الباب وشماله ، مثل ثورين حاميين ،
ساجعل الآلهين انو وانليل يقبعان
حينما سمع الامير مردوخ
الاقوال التي كان ايرا يقولها له . اعجبته

ساقول لادد : امسك (سا) قيتك
اطرد الغيوم . اوقف الثلج (والمطر)
(فقد ذهب) مردوخ ليجلب حكمه لايا ..
مَنْ نما في السراء ، سيدفن في الضراء
من سار على طريق ترطبه المياه ، (سيعود) بطريق من التراب ..
ساقول للملك الآلهة +: اجلس في المعبد (....)
سينجزون الاقوال التي قلتها ويحققون اوامرك تماماً ،
ولكن اذا دعاك ذوو الرؤوس (السود) ، فلا تقبل تضرعاتهم ..
ساضع نهاية (للبلاد) وساجعلها اكداساً من الانقاض
سامحق المدن واجعلها صحراء
سادمر الاراضي المرتفعة وسافني مواشيها
ساقلق البحار وادمر ما تنتجه
ساجتاح المقصبات والغابات واحرقها كالنار .
ساصرع الناس (ولن ابقي منهم) نفساً حيةً .
لن احفظ منهم (احداً) لئلا يتكاثروا
لن اترك (في الحياة) لا القطعان ولا الحيوانات الاخرى
سأزيل الحكم من مدينة الى اخرى
فلن يعود الابن يسال عن صحة ابيه ولا الاب عن صحة إبنه .
(ستتمنى) الام الشقاء لإبنتها في افراح الحب
في منزل الالهة حيث لايجوز للشرير الدخول . سادخله اليه
في منزل الامراء سامنح الحرية التامة للماكر
سادخل مواشي الاله شاكان (....)
من المدينة اللائحة ساحرم من يريد الدخول اليها ،
وحينما وضع خطاه ، ساجتاح المواضع
في ساحات المدن سادخل حيوانات وحشية (لاتحصى)
سارد طوالع شؤوم واقفر المدن المقدسة
وسأحيل بلاطات الامراء الى مواضع مقفرة
ساضع حداً لصخب البشرية وساحرمها من السعادة

الهوامش

(*) : تعريب الأب البير ابونا ود . وليد الجادر عن الفرنسية ، حيث ترجمه عالم المسماريات رينيه لابات ، في كتابه / ديانات الشرق الادنى الآسيوي / القسم الاول / النصوص الكبيرة للفكر البابلي / والكتاب بعد مخطوطة ولم تظهر هذه الترجمة كاملة ، بالعربية ..

LES RELIGIONS DU PROCHE- ORIENT ASIATIQUE
Premie`re parite
LES GRANDS TEXTES DE LA PENSEE BABYLONIENNE
Par
RENE LABAT
Fayard / Demoe"l- 1970

المخطوطة والنصوص ، هي احد مصادرنا المهمة في سياق بحث متكامل عن خطاب الابداع / (م . ج) خاصة في ميدان الميثولوجيا العراقية .
(*) في المقطع التالي ، كان من الضروري ان تقسم الاسطر الى اثنين ، لان تقسيمها كما في النص لايتماشى مع ايقاع الاسطر السابقة .

(*) ان النص مخروم جزئياً ، ومن ثمة غامض . هناك بعض الشراح الذين يفهمونه هكذا : «اين نيناكال الذي يحمل حجر «سو» من الاعماق ، الذي يأكل كالجلد اقوى انواع النحاس» وكل (....) نقاط فارغة تعني ، اينما ترد ، في سياق النص ، ان هذا المكان مخروم ..

■ اللوح الثاني :

نهض مردوخ من كرسيه . الموضع الذي لايمكن الذهاب اليه
وتوجه الى مقام اينوناكي .
ولج الى حجرته المقدسة ومكث فيها
حينما (دخل اليها) أسقط بريقه (....)
(لكونه) توجه الى موضع اخر ، (لم يعد يراقب) الارض :
فعصفت الرياح واحالت النهار المشرق ظلاماً ،
الناس في البلاد كلها (....)

(... بعد هذه الاسطر الاولى القليلة ، ينقطع النص المخروم ولا يبقى من اللوح سوى قطعة من نحو خمسين سطراً يصعب تعيين مكانها . وهي من التشويه بحيث لاتلقي ضوءاً على سياق النص ، ويستانف النص بعد ٤٠ سطراً قبل نهاية اللوح وفيها يكشف ايرا الشرس عن مشاريعه المشؤومة :

إفتح لي الطريق لاسير على الدرب .
فقد انتهى الزمان ومضى الموعد .
اقول : ساسقط بريق الشمس
واغطي وجه القمر خلال الليل

■ اللوح الثالث :

(ايرا في سورة غضبه) لايبدي التفاتاً الى احد
(ولا يصغي الى) النصيحة التي قد تسدى اليه
له (مظهر) الاسد (وصوته)
(حينما قال لايشوم الذي يسير) امامه (هذه الكلمات) :
«ساحيل (نور الشمس) ظلا(ماً)
ساخذ (.... من بيته) وساقصر ايامه
ساقطع حياة البار الذي يتشفع
وساضع مكانه الشرير الذي يقطع الرقبة
ساغيرّ قلبَ الناس : لن يسمع الأب إبنه
والابنة توجه الى امها اقوالاً مشينة
ساجعل اقوالهم شريرة : سينسون الههم .
ولآلهتهم سيقولون وقاحات كبيرة
ساثير اللصوص لكي يقطعوا الطرق

وفي المدن سيسلب الناس أموال بعضهم بعض
(ساضع الهم في الغضب) ، سيصرعون (البشر)
ساغضب سيدة ـ الخلق : ستضع حداً للولادات .
ستحرم الحارسة صراخات الطفل الصغير .

سابعد الى الابد عن السهول نشيد العاملين
سينسى الحارس والراعي ماهو سقف حام
ساحرم جسم البشر من الثياب :
في ساحات المدن ساجعل الشاب يسير عارياً تماماً
وسانزله دون ثياب تحت الارض
سينقصه خروف التضحية الضروري لحياته .
حتى الامير نادراً ما سيجد الحمل الضروري لقرارات شمش(*)
وعبثاً سيشتاق المريض الى اللحوم المشوية التي يرغب فيها قلبه .

(بعد اربعة اسطر غير كاملة ، يبدأ نقص كبير يتضمن قطعة طويلة من نحو ٧٠ سطراً لم يبق منها غالباً سوى بدايات السطر . مع ذلك بوسعنا ان نترجم او نصلح بشيء من الاحتمال ، المقاطع التالية بفضل المقطع الموازي في اللوح ٤/٣٣ ـ ٣٩ ولكن النقص ، لايتيح ، مع الاسف ، لنا ان نعرف ـ هنا ـ هل الافعال هي في الماضي او في المستقبل . وهل هي للشخص الثالث او الاول . وهل الامر يتعلق بتنبؤ ام بالتذكير باحداث سابقة . وهل نحن هنا امام خطاب لايرا ام امام رواية تتعلق به ..)

جعلت الاناس الاحرار الذين كان يحميهم محرم انو وداكان يلوحون باسلحتهم)
بدمهم . كما (بماء انبوب ، سقيت ضواحي المدينة)
(فتحت) اوردتهم (وجعلت النهر يذهب بدمهم)
(ناح) انليل لذلك الما ، (وثائر قلبه)
(فقام) من كرسيه
وكانت لعنة (لاتشرح في فمه) :
لقد اقسم انه (لن يعود ويشرب ماء النهر)
(وانه لن يعود الى المعبد) لكونه راى دَمهم)
(دعا) ايرا (ايشوم السائر امامه)
(ودعا ايضاً) الالهة ـ السبعة (الابطال الذين لايضاهون
(لا احد يقاومهم) جميعاً .
(ولا يستطيع) احد ان يعارضهم
(كان وجه) ايرا (مفعماً غضباً)
(كان له) مظهر اسد (....)
في غضب قلبه (صرخ) :
«افتح لي الطريق (لأسير على الدرب)
(ليسر الى جانبي) الالهة ـ السبعة ، الابطال الذين لايضاهون
(وليكونوا هم) اسلحتي الغاضبة
وانت ، سِرْ امامي (وسر ورائي) .»
واذ سمع ايشوم هذه الكلمات منه) .
اخذته الشفقة (وقال في نفسه) :
«وا اسفاه على شعوبي التي ايرا غاضب عليها .
(لقد اثاروا) نقمة البطل نركال . كما في ايام النزال
كما لقتل .. «ان ـ با ـ ناه»(*) لاتبطل ذراعاه
(شبكته) مفروشة كما ليربط انزو المسيء»

اذ ذاك فتح ايشوم فاه وتكلم :
وقال هذه الكلمات لايرا الباسل :
«لماذا تراودك الافكار السيئة عن الاله والبشر ،
لماذا لديك افكار سيئة ، دون هوادة ، ضد البشر ذوي الرؤوس السود ؟»
نطق ايرا وتكلم
وقال هذه الكلمات لايشوم السائر امامه :
«انت تعرف افكار ايكيكي ومشورة انوناكي
انت تصدر الاوامر الى البشر ذوي الرؤوس السود وتفتح عقلهم .
فلماذا اذن تتكلم كمن لايدري ،
وتنصحني وكانك تجهل ماقاله مردوخ ؟
ان ملك الآلهة غادر كرسيه :
فكيف يمكن لجميع البلدان ان تبقى ثابتة ؟
انه نزع تاج سيادته ،
لان الملوك والامراء ، كعبيد ، ينسون واجباتهم .
انه حل الوثاق المنوط به .
فحلّت العلاقات بين الاله والانسان
ومن الصعب ، من الان ، اعادة ربطها
«ان النار الغاضبة كانت ، مثل النهار ، قد ألغت زينته ،
وكانت قد ابرزت بهاءه الالهي .
كان بيمناه يمسك بميتو سلاحه الاسمى
وكانت نظرة الامير مردوخ حانقة .
... ... (الاسطر الاخيرة مخرومة جداً)

وهنا نقص مهم جداً ، لايسعنا تحديده ، وكان فيه يتواصل الحوار بين ايشوم وايرا الى ان ياتي جواب لايشوم حُفظَ لنا ويختم اللوح :

... ...

نطق ايشوم وقال للمحارب ايرا :
«ايها المحارب ايرا ، انك تمسك بازمة السموات
انت السيد المطلق للارض كلها ، وانت تملك على البلاد ،
انت تقلق البحار ، ولك الاراضي المرتفعة كلها
«انك تحكم البشر وترعى الماشية
اشارا ، هو تحت تصرفك ، وانكورا في يدك
تراقب شوانا ، وتدير ايزاكيل
تجمع فيك كل السلطات . الالهة يخشونك
ايكيكي في فوق منك ، امامك يرتعد انوناكي
حينما تعطي رأياً ، انو ذاته يصغي اليك
حتى انليل يطيعك . اتكون خصومات بدونك ؟
اتكون معركة بدون تدخل منك ؟
الدروع والمعارك هي من صنعك
وقلت في ذاتك : «انهم كانوا مهملين تجاهي» !

■ اللوح الرابع :

ايها المحارب ايرا : الم تخش امر الامير مردوخ ؟
من «ديموركوراكي» مدينة ملك الالهة .
«عقدة ـ البلدان» ، قد حللتَ العقدة .

غيرت الوهيتك لتجعل ذاتك شبيها بانسان
إمتشقت اسلحتك ودخلت الى المدينة .(*)
في بابل ، كمن غزا المدينة ، تكلمت كالسيد
البابليون الذين ، مثل قصب المقصبات . لا رقيب لهم
إنضموا اليك بجملتهم .
من كان يجهل الاسلحة ، هوذا خنجره مستل ، من كان يجهل
الرماية قد وضع سهماً في قوسه
من كان يجهل القتال ، يشن المعركة
من كان يجهل الركض ، يطير كالعصفور
الضعيف يتجاوز السريع ، الواهن يتفوق على القوي
ضد الحاكم الذي يزوّد مدينتهم المقدسة ،
يسيرون مطلقين وقاحات جسيمة ،
اياديهم ذاتها سدت باب بابل الكبير ، قناة رخائهم .
اضرموا النار بمعابد بابل كما يفعل من ينهب البلاد
انت كنت رئيسهم ، كنت قد تزعمتهم
بسهم ضربت ايكور ـ انليل بقوة حتى انه مازال يئن ألماً
كرسي الاله موهرا الذي يسهر على بابها الكبير
كان يغطس في دم الرجال والنساء .
هؤلاء سكان بابل هم مثل طيور انت خادعها :
جمعتهم في الشبكة واسرتهم وابدتهم ايها المحارب ايرا .
ثم تركت المدينة وخرجت خارجاً
اعطيت ذاتك مظهر اسد ودخلت الى البلاط
عند رؤيتك امتشق الجنود اسلحتهم
وغضب قلب الحاكم . ناقم بابل :
سيّر جنوده وكانه ماض الى نهب العدو
ويحرض على الشر القائد الذي يامر الجيش :
الى هذه المدينة التي ارسلتك اليها ، انت يارجل
لاتخش إلهاً . ولا تخف احداً
ستقتل الصغار والكبار دون تمييز
ولن تبقي احداً من الاطفال الذين مايزالون يرضعون
وانت ستغنم الكمية المكدسة من خيرات بابل .
تجمعُ جيش الملك ودخل الى المدينة ،
يلتهب سلاح الرماية ، والخنجر مستل ،
لقد اقمت اسلحة هؤلاء الاناس الاحرار الذين يحميهم
محرم انو وداكان
دمهم ، مثل مياه انبوب ، سقيت به جدار المدينة
واذا فتحت اوردتهم . جعلت النهر يذهب به» .
وإذا راى السيد الامير مردوخ هذا ،
أنّ من الالم وتاثر قلبه
وصارت على فمه لعنة لاتشرح
اقسم انه لايعود ويشرب ماء النهر .
وانه لن يعود ويدخل ايزاكيل لكونه رأى فيه دمهم :
صرخ : وا اسفاه ، يابابل التي ، مثل نخلة ، كنت قد
انضجت منتوجها
والتي ايبستها الريح .
وا أسفاه ، يا بابل ، التي مثل كوز صنوبر ، كنت قد ملاتها
حبوباً ،
فلم اجن منها كلّ ما يرضيني ،
وا اسفاه ، يا بابل ، التي مثل بستان ثري كنت قد
زرعتها ،
ولم استطع ان آكل ثمرها
وا اسفاه ، يا بابل ، التي مثل ختم «الميشو» كنت قد
وضعتها في عنق الاله انو ،
وا اسفاه ، يا بابل ، التي كنت امسكها . في يديَّ مثل لوح
المصائر
والتي لم اكن اتركها لاحد
وا اسفاه ، يا بابل ..
وا اسفاه ، يا بابل ..
وبما ان الامر هكذا ، فلتكن جميع المعابر الى المرسى يابسة
وليعبرها الناس مشياً على الاقدام .
لتهبط الآبار على عمق «حبل» ولا يحيا منها اي انسان
لتجرف المياه بعنفها زورق الصياد في غمر البحر الفسيح
على بعد مائة فرسخ

وسيبار ، المدينة الخالدة التي في ضواحيها لم يجلب سيد
البلدان الطوفان
دون رضى شمش . هدمت سورها ونقضت جدارها
وأوروك . منزل انو وعشتار ، مدينة بنات الهوى ،
والخليلات وخادمات المعبد
اللواتي حرمتهن عشتار من زوج لتخصصهن بخدمتها
ها ان السوتيين والسوتيات ، مطلقين صرخة حرب .
ايقظوا «اي ـ انا» ، الخصيان واللوطيون
الذي غيرت عشتار رجولتهم الى انوثة لتخيف الناس
حملة خناجر وسكاكين ومدى مستدقة وظران
والذين . لإبهاج قلب عشتار . يقترفون الفظائع .
عليهم وضعت حاكماً قاسياً ومستبداً برأيه
لقد أيأس الناس وخالف رتبهم
عشتار ، في حنقها ، اغتاظت من أوروك :
ايقظت عدواً جرف سكانها مثل حبات الحنطة على سطح
الماء .
اما سكان داكسا فلم يخمد نحيبهم من بعد بسبب أوكال
الذي كان قد دمّر
العدو الذي اثرته برفض عقد السلام
والاله الكبير بدوره قال هذه الكلمات :
«مِنْ مدينة «دير» جعلت صحراء ،
مثل قصب سحقت الناس الذين كانوا يعيشون فيها .
ولا شيت ضجتهم ، مثل رغوة على سطح المياه ،
انا ذاتي لم تتركني حراً ، لقد سلمتني الى السوتيين .
فانا ، اذن ، من اجل «دير» مدينتي ،
لن اجري احكاماً عادلة ولن اعود فاتخذ قرارات للبلاد .
ولن اصدر اوامر . ولن اعود فاعرف برغباتي !»
اذ ذاك تخلى الناس عن العدالة ليتخذوا سبلاً عوجاء
لقد تركوا الخير ليعكفوا على الشر .
(الاله) اثار الرياح السبع على هذه البلاد وحدها :
مَن لم يمت في الحرب ، مات بالطاعون
مَن لم يمت بالطاعون ، سباه العدو
مَن لم يسبه العدو ، يسرقه اللص
مَن لم يسرقه اللص ، ياخذه سلاح الملك
مَن لم ياخذه سلاح الملك ، تصرعه اللبوءة
مَن لم يهلك بيد عشتار ، يغرّقه ادد

مَن لم يغرقه ادد ، يذهب به شمش
مَن خرج خارجاً ، جلدته الريح
ومَن عاد الى منزله ، ضربه رابيزو
من صعد الى المرتفع ، قضى هناك عطشاً
من نزل الى موضع واطيء ، مات هناك بسبب المياه :
جعلت المرتفع والمنخفض مميتين على حد سواء .
حاكم المدينة يكلمّ امه هكذا :
... ...

... ...
سطران مخرومان
«اليوم الذي ولدتني فيه ...»
لأنك أعطيتني لمدينة سيدها قاس
سكانها هم ماشية ، والهها هو القاتل .
ومن لها زوج ، ما ان انتزعوا منها زوجها ، حتى يموت في الحرب
من انجب ابنا وقال : «هوذا ابني ،
هو الذي سينتقم لي ، بعد ان اكون قد ربيته !»
هذا الابن ساميته ، وابوه سيدفنه !
ثم ساميت الوالد ، ولن يكون له لحد !
من ابتنى بيتاً وقال : «هوذا منزلي
هو الذي بنيته لاستريح فيه
ويوم ياخذني في المصير ، سارقد فيه رقادي الاخير !»
هذا الرجل ساميته وساجعل منزله مقفراً ،
وبعد ذلك ، حالاً ساعطيه لآخر .»
ايها المحارب ايرا ، لقد أمتَ بعدل
وأمت ظلماً
لقد امت من كان قد اغاضك ،
وامت من لم يكن قد اغاظك .
لقد امت الحبر العظيم الغيور على تقدمة القرابين للالهة ،
امت خادم البلاط ، المخلص لملكه
لقد امت الشيوخ على عتبة دارهم ،
امت ، في فراشهم ، الصبيان الاغضاض
ولم تجد في ذلك اقل تهدئة (راحة)
وقلت في نفسك ، ايها المحارب ايرا ، هذا ايضاً :
«اريد ان اقتل القوي ، وأرعب العليل ،
ان اقتل قائد الجيش وارغم الجيش على التراجع
اريد ان اهدم حجرة المعبد المقدسة وحاجز السور
والاشي ، هكذا ، قوة المدينة .
اريد أن ارفع المرساة ، ولينجرف الزورق مع التيار
ان احطم الدفة ، فلا يقترب بعد من الشاطيء ،
وان انتزع السارية ، وهكذا ارفع منه الضروري .
اريد ان انشف الثدي ، لكي لايستطيع الولد ان يعيش
سأكمّ المنابع لكي تنتقص الانهار
فلا تعود تجلب المياه الغزيرة
اريد ان ارعد الجحيم ، لكي تترنح منها السموات
اريد ان اسقط بريق الكوكب زحل
واجعل نجوم السموات غير ناجعة
اريد ان اقطع اصل الشجر لكي لايتفتح ثمره
واهدم قاعدة الجدار لكي تتهاوى قمته
اريد ان اذهب حتى كرسي ملك الالهة لكي لاتوجد مشورته من بعد»
وبينما كان المحارب ايرا يصغي اليه .
صارت هذه الكلمات التي كان ايشوم يقولها له لذيذة مثل زيت ناعم
اذ ذاك هكذا تكلم المحارب ايرا :
«(ليقم) البحر ضد البحر ، سوبارتو ضد سوبارتو ، اشوري ضد اشوري ،
عيلامي ضد عيلامي ، كاشى ضد كاشى
سوتي ضد سوتي ، غوتي ضد غوتي
لولوبي ضد لولوبي ، بلد ضد بلد
بيت ضد بيت ، رجل ضد رجل ، واخ ضد اخ ،
فليتقاتل الجميع دون هوادة
وبعدئذ لتنهض اكد
ولتصرعهم جميعاً ولتحكم على جميعهم .»
وقال المحارب ايرا لزعيم جيشه ايشوم هذه الكلمات ايضاً :
«اذهب ياايشوم وحقق تماماً حسب هواك الاقوال التي نطقت بها ...»
فتوجه ايشوم نحو جبل حيحي
وكان الالهة ـ السبعة ، الابطال الذين لامثيل لهم ، يحثون الخطى وراءه
وصل المحارب الى جبل حيحي
رفع يده ودمر الجبل
هذا الجبل حيحي سواه بالارض
حينما تخطى الطريق الملوكية ، اصبح مثل ايشوم ذاته
وضع حداً للاماكن المأهولة وجعلها مقفرة
خرب الاراضي المرتفعة وصرع ماشيتها ،
اقلق البحار ولاشى نتاجها
اجتاح الادغال والمقصبات واحرقها مثل النار .
الحيوانات ، من شدة الهلع ، عادت فاضحت طيناً

■ اللوح الخامس :

بعد ان هدا ايرا وعاد الى موضعه ،
نظر جميع الالهة الى وجهه
ايكيكي وانوناكي ، جميعهم مازالوا هنا خائفين
نطق ايرا وقال باحتفال لجميع الالهة :
«انتبهوا جميعكم ، تعلموا اقوالي :
اجل ، على اثر خطا سابق ، انا اضمرت السوء ،
استشطت غيظاً حتى اردت سحق البشر ،
مثل اجير ، اخذت من القطيع الخروف الممتاز
وكمن لم يزرع البستان ، لم اتردد في قطعه
كمن يخرب بلاداً ، صرعتُ
البار والشرير ، دون تمييز .
من فم اسد زائر ، لاينتزعون الجثة

حينما يكون احد غاضبا . لايستطيع اخر ان ينصحه
دون ايشوم السائر امامي . ماذا كان سيصبح ؟
اين كان اصبح ذاك الذي لايهتم بمعابدكم . اين كان
اصبح كاهنكم الكبير ؟
اين تقادمكم الغذائية ؟ لما شممتم البخور من بعد !»
نطق ايشوم وتكلم .
وقال هذه الكلمات للمحارب ايرا :
«ايها المحارب ، اعرني انتباهك . اصغ الى اقوالي
اجل ، اهدا الان . هانحن امامك . تحت اوامرك
فمن من شانه ان يجابهك في يوم غضبك ؟»
اضاء وجه ايرا حينما سمعه
وشعت ملامحه مثل نهار مشرق
دخل الى معبده واستعاد فيه موضعه
اذ ذاك اعلن ايشوم بصوت عال هذا الكلام ،
بشان سكان اكد المشتتين ، امر بهذا :
«ليتكاثر من جديد شعب البلاد المباد
ليجب الصغير مثل الكبير طريق اكد
ليصرع الاكدي الضعيف السوتي القدير
وليقتد كل وحد سبعة اسرى ، مثل صغار الماشية
ستحول مدنه الى انقاض وسهوبه الى صحراء .
وستاخذ غنائمهم الثقيلة الى «شوانا» .
الهة البلاد الذين كانوا غاضبين ،
ستعيدهم ، هادئين ، الى كراسيهم
ستنزل الى هذه البلاد من جديد شاكان ونيزابا
وستجعل السهوب تجلب اليها ثرواتها . والبحر
منتوجاته
الحقول التى كانت قد اجتيحت ،
ستجعلها من جديد منتجة .
حكام جميع الاماكن الماهوله
سيجلبون ضريبتهم الثقيلة الى شوانا
المعابد التى كانت قد دمرت
لترتفع قمتها مثل شروق الشمس ،
ليوزع دجلة والفرات مياههما بغزارة
وكممونين لايزاكيل وبابل
اجعل حكام جميع الاماكن الماهولة يأتون لها بهباتهم
وليذكر ، طوال سنين لاعدد لها
مديح السيد الكبير نزكال والبطل ايشوم :
وليقل ان ايرا ، في غضبه ، كان يتهيأ
لسحق جميع البلدان وتدمير سكانها» ،
ولكن ايشوم ، مستشاره ، هداه
فانقذ البقية .
واني ، لمنظم الالواح ، كبتي ـ ايلاني ـ مردوخ بن دابيدو
كنت قد كشفت ذلك في الحلم ذات ليلة ،
وانه ، حينما قص الامر صباحاً ، لم يهمل منه شيئاً
ولم يُضف اليه سطراً واحداً زائداً .»
وكان ايرا لدي سماعه له ، يؤيده
وكان يلذ له ما يقوله له ايشوم قائد جيشه
وجميع الالهة معه ، كانوا يمجدونه
اذ ذاك هكذا تكلم المحارب ايرا :
«ان الاله الذي يقيم هذا النشيد ، ليتراكم الرخاء في معبده
ولكن الذي يرفضه ، لايشم البخور من بعد .
وليملك على الكون الملك الذي سيجل اسمي
والامير الذي سيقول مديح بسالتى لايكن له خصم
والشاعر الذي ينشده لن يهلك بالطاعون
وستعجب اقواله الامير والملك
الكاتب الذي سيعرفه غيباً سيكرهه العدو ، ولكنه سيكون
دوماً مكرماً في بلده الخاص ،
في موضع العلماء المقدس ، حيث سيقولون اسمه دوماً ،
سأنعم عليهم بايحاءات .
من كل بيت سيوضع فيه هذا اللوح ،
اذا ماغضب ايرا ، والالهة ـ السبعة ذبحوا ،
لن يدنو سيف الطاعون ، بل سيكون له امان
ليبق هذا النشيد الى الابد وليدم مدى الدهور :
لتسمعه جميع البلدان فتقيم بسالتي
ليعرفه سكان جميع الاماكن المأهولة وليمجدوا اسمي :»

▪▪ العدد القادم من الاقلام

▪▪▪ خاص بالشعر العراقي المعاصر

▪▪▪▪ قصائد . دراسات . عروض ومتابعات . وثائق

ست قصائد

سامي مهدي

□ وعود مهملة

سيكونُ كلانا في حُلمِ الآخرْ
طيفاً لا يفهمه الاّ الآخرْ
بائعَ وردٍ جوّالْ
أو بائعَ أسرارْ
طيراً من ذَهَبٍ اونارْ
أو جدولَ ماءْ
أو نظرةَ تأنيبٍ
أو لفتةَ إغواءْ
لكن كلانا سيمنّي الآخرْ ..
بوعود طافيةٍ يهملها الآخرْ

□ دوار

سلمٌ من غبارْ
وخيوطُ دمٍ تتقدَّمنا كالدليلِ
واسئلةٌ
وظهورٌ محدَّبَةٌ
وكلابٌ مدرَّبةٌ
وجـــدار

أوَ هذا هو المرتقى ؟
أم سواه ؟
أم الارضُ مرهقةٌ من دوار .

□ وحيدون

وحيدين نلقى الحياةْ
وحيدين نشقى
وحيدين نبقى
وحيدين تنأى بنا هذه الطرقاتْ
وتكملُ دورتُنا في الفضاء
ونتركُ من دمنا شهباً في السماءْ

ونأســى

وننســى
ونخلعُ اسما لنا ونصلي عراة

وحيدينَ يحضرنا الموتُ
الاّ من الصبواتْ ..

◻ واحد فقط

واحدٌ من ثمانيةِ أصدقاءْ
جمعتهم ، على موعدٍ ، غرفة في المساءْ
واحدٌ ، خلفه سبعةٌ يلغطونْ
وهو ملتصقٌ بزجاجةِ نافذةٍ ،
لا يراها ، ويرى ما وراءَ زجاجتِها ، الآخرون
فيرى قمراً ،
ويرى تحتَ ضوءِ القمرْ
شارعاً خالياً بللتْهُ مياهُ المطرْ
ويرى في نهاياتِهِ ضوءَ سيارةٍ
ويرى شبحاً يتقدمُ كالخنفساءْ .

◻ الجزء الضائع

ايها الرَّحْبُ الكبيرْ
ايها الملتفُّ بالضوءِ وبالظلّ حريراً في حريرْ
ايها السرّ الأخيرْ
ما الذي ينقصنا نحنُ فلا نكتملُ ؟
رغبةٌ جامحةٌ ؟
أمْ .. خَبَلُ ؟!

◻ اطوار

خَضِلٌ كالسمكةْ
طازجٌ كالسمكةْ
أخدع الماءَ وأغري الشبكةْ
واذا ما انجمدَ الماءُ
واضحى ساحةً بيضاءَ
تُغري لاعبَ الشوطِ الاخيرْ
أنتقي رجلين أعدو بهما
أو جناحين قَويين فاعلو وأطير
باحثاً في الرِيحِ عَن أصرةٍ
عن لغةٍ مشتركةْ ..

لا تكترث اذا كنت بشعاً

عائد خصباك

قصة

بدت الدقات الاخيرة على الباب كما لو كانت يدأ تهز كياني . كنت جالسا الى مكتبي عندما استمعت اليها اول مرة ، دقات مترددة ، متراخية ومكتومة ، لم ارفع رأسي عن الاوراق التي اوصاني رئيسي في العمل بقراءتها ، عادت الدقات نفسها ، فايقنت ان الباب سيفتح بعدها على الفور ، لكن شيئا من ذلك لم يحدث ، ولم ارفع نظراتي عن الاوراق . لم اكن معتادا ـ هنا في العمل ـ على سماع مثلها ، لم يدخل احد هذه الغرفة ودق الباب اكثر من مرة بخجل المتردّد ، من يدخل يدق الباب مرة واحدة ولا ينتظر ابدا قبل ان يفتحه ، او احيانا ارى الداخل الى الغرفة امامي فجاة دون مقدمات من ذلك النوع . لكن مثل هذه الدقات لم يألفها سمعي من قبل ، رفعت رأسي وقلت : تفضل بالدخول . لكن الدقات عادت تهزني اكثر لأزدياد ترددها وتراخيها وخجلها ، فاسرعت للباب افتحه لشعوري بأني لو لم افعل ذلك فان الشخص الذي يقف وراءها لن يفتحها مهما طال وقوفه . وجدت نفسي بمواجهة شخص لم اره من قبل ، بوجه غير حليق ونظرات مجهدة ، قلت : نعم . تمالك نفسه بصعوبة ، ولاحت رجفة على شاربه قبل ان يقول :

ـ اريدالاستاذ وليد هادي . قال ذلك بشكل يوحي للسامع بانه تعب كثيرا في البحث عن ضالته ، فكرت : ان طبيعة عملي لا تحتاج الى الاحتكاك المباشر مع الاخرين من خارج المؤسسة ، وبالتالي فان الرجل يقصدني انا بالذات ، قلت : انا الذي تريد ، انا وليد هادي . لكن الرجل لم يعلق بشيء ولم تتغير اية علامة في وجهه ، حاول متهالكا ان يدلف الى داخل الغرفة ، لكني لاحظت ان قدميه لا تقويان على حمله ، فبدا كما لو انه خائف من سقوطه المفاجيء ، فسارعت للوقوف جواره ، اسنده وارفع جذعه قدر المستطاع ، واقوي من معنوياته . اثار هذا الموقف اصواتا صدرت من داخل الغرفة ، دفعت قسما من الموظفين الى القدوم ، طلبت كوبا من الماء بعد ان أجلسته على احد المقاعد ، قال احدهم : ربما اخطأ طريقه في المجيء الى هذا المكان . وقال اخر : هل من الضروري الاتصال بسيارة اسعاف ؟ جلب احدهم كوب الماء ، بللت منديلا ومسحت جبينه ، تنهد الرجل في الحال وفتح عينيه ، دفعت اليه كوب الماء ليرتشف منه وانا احتضن رأسه كما يحتضن المرء رأس طفل . فكرت : لماذا ذكر اسمي بالذات دون غيره من أسماء الاشخاص الذين يحيطون بي الان مثلا . عادت الى وجهه بعض الحيوية ، واخذ ينظر الي ، انا بالذات ، من دون ان ترف جفونه ، جلس احد الموظفين على طاولة وقال انه يجب ان يدون عنه بعض المعلومات لأن ذلك ينفع في حالة تعرض الرجل الى حالة اكثر قسوة من هذه ، بدا لي كل ذلك عبثا ، فطلبت من الآخرين الرجوع كلٌ الى مكانه ، فتراجعوا هادئين وبقيت معه . وقفت انظر اليه ، كان مظهره يوحي بأنه امضى ليلته نائما بملابسه نفسها . بالنسبة لي لم انظر الى الامر وكأن شيئا غير مألوف في مسار يومي الخارجي قد حدث ، كل ما في الامر ان هناك ماهو غير واضح علي ان أحدّده بالضبط ، ربما جعلني ذلك مشدودا متوفزا ، وفي صدري حاجة ماسة لمعرفة ما خفي علي من الامر . قال الرجل : انت من يستطيع مساعدتي فقط ، ليس هناك سواك . قلت : هل انت متأكد ان الاسم الذي ذكرته هو اسمي انا دون غيري ؟ قال:وجدت مصيري مصير السمكة العالقة بسنارة ، اتدري من يمسك طرف الخيط من الجهة الثانية ؟ قلت : من . قال : انت . قلت : كيف يمكن ان يحدث كل ذلك ! فما الذي املكه بحيث يعلق رجل لا اعرفه مصيره بين يدي ! لقد اصبح تشبث الرجل بي حقيقة نهائية بعد ان اجتاز عدة مكاتب تقع على جانبي الممر الموصل الى هذه الغرفة بالذات ونطق باسمي . قلت : كيف يمكن ان تضع ثقتك في شخص لا يعرفك ؟ قال : المهم اني اعرفه . قلت : وهو لا يعرف حتى اسمك ! قال : لكني اعرف اسمه . كنت على يقين كامل من ان هناك طريقا غامضا قاد هذا الرجل

الي . سكت وانا انظر الى ياقة قميصه المتسخة حد السواد ، وقد اثار في نفسي تساؤلات عما اذا كان يمثل صورة من سخرية القدر . قال : اني اذا لم اساعده ، فهو يحملني المسؤولية كاملة عن كل الذي يحدث له نتيجة ذلك . كان من الصعب مواساته ، وهو في حالته تلك ، كل ما استطعت عمله هو تهدئته . قال : ساعدني . كان يكافح كفاحه النهائي قبل ان يستسلم للياس او يكون فريسة للضياع ، قلت : اني اقدر صعوبة الامر رغم جهلي له ، ومع ذلك يمكن التوصل معك للاشياء التي ترضيك . قلت ذلك لتهدئة خاطرة وبعث الطمانينة في نفسه ، وهكذا كان علي ان اكرر ذلك اكثر من مرة . رجعت الى مكتبي منتظرا ما يجب ان يخبرني به ، قال : انه يجب ان يحصل على وظيفة ، لأنه بحاجة اليها ، اكثر من اي وقت مضى ، وظيفة تعيد الحق الى نصابه . بعد ذلك بدا وكأنه قد قام بالخطوة الاولى وما علي بعد ذلك الا ان اجد له الحل بمفردي . قلت : لماذا لم تذهب الى احد غيري ؟ قال : مع ان الاخرين رقيقو الحاشية ، الا انك تبعث في النفس شعورا مختلفا ، كيفما كانت نتيجة الامر ، سواء حصلت على الوظيفة ام لا ، فانا مقتنع بخطواتك الصحيحة التي تسير بها في هذا الموضوع .

قلت : ماذا تريد ان تعمل بالضبط ؟ ماهي المؤهلات التي تحملها ؟ ما هي الاعمال التي مارستها في السابق ؟

ـ يمكنني ان انجز اي عمل يطلب مني انجازه بغض النظر عن طبيعته ، كنت سابقا ـ قبل ان يدوسوني بأقدامهم اعمل حتى ينقلوني الى المستشفى من شدة الاعياء ، الشيء الوحيد الذي يجرحني هو نكران الجميل ، ذلك يجرحني اكثر من طردهم لي من وظائفي السابقات ، انني اريد مكانا لا يبصق فيه احد علي ولايدوسني بقدميه ، ولهذا احتاج الى احد يسندني ويأخذ بيدي .

قلت : سأفعل ما بوسعي ان افعله من اجلك .

قال : انه يخاف نكران الجميل ذاك ، فرغم انه تعود الدقة ، مغاليا في المحافظة على الوقت وعدم اضاعته ، الا ان النتائج لم تكن في صالحه ، في رأيه ان الانسان الذي لا يستفيد من الدقيقة لا يعرف كيف يستفيد من اليوم ، او من الحياة بكاملها . وسألني عن رأيي في وجهات نظره ، فقلت له : انها تفتح لك ابواب وظيفتك الجديدة . قال : انه في السابق كان في سباق مع الزمن ، غير ان ذلك تم في الظلام ، حيث لم يكن ليعلم اين هو عدوه ، في حين ان ذلك العدو كان يرى كل شيء ، وقد وثب عليه في افضل اوقات حياته منشبا مخالبه فيه ، ولهذا فانه لم يكن ينتظر شيئا افضل من الوقت الحاضر عندما جاء الي ووضع ثقته بي ، وهنا يرى ان من الاخلاق الحميدة هو الاعتراف بالفضل ، فهو يمنح الطرفين كليهما لونا ورائحة وطعما .

وعدته بلهجة لم يبد عليها الحسم بأن الامر سيكون في صالحه ، ولاشك انه وجد في كلامي وعدا صادقا وصريحا ، فلمعت عيناه وخيّل لي اني سمعت قلبه يخفق . قال من دون تلكؤ : اني بحاجة لهذه الوظيفة ارجوك ، هززت راسي متفهما وضعه ، قلت : سأحاول رغم ان الامر ليس من اختصاصي ، لكني اتمنى ان يكون هناك مكان لك في هذه المؤسة ، سأشرح للشخص المسؤول عن هذا الموضوع وضعك واخلاصك وتفانيك في العمل ، واذا تمت الموافقة فاقبل بأية وظيفة تعرض عليك ، واذا لم تتم الموافقة ..

وقبل ان اكمل كلامي رأيته يمسك بزمام نفسه ، وجاءت كلماتي التي لم اقلها بعد ذات تأثير عاصف ، وكأنها اجتاحته ، وهزت كيانه بكل ما بدا عليه من بناء متداع . حاول ان يكون هادئا قدر ما يستطيع وهو يقول : اذا لم يحصل على عمل ، فكيف تظنه يعيش وكيف ينشىء اولاده ، وقال : ان عائلته كبيرة ، رغم انه حريص دائما ويحتاط مع زوجته . وكما لو انه كان متاكدا من ان الكلام وحده لا يجدي نفعا ، ولن يجعلني استوعب ما قاله بدقة ، قام ليفرغ محتويات جيوبه بكاملها لأرى ما يملكه هنا امامي فوق مكتبي ، فعل ذلك ، ثم ارجع كل شيء الى مكانه ، وجلس ثانية مرتاح البال كأنما الظلام انجلى عن نفسه ، فهاهو امامي يتنفس بعمق وينتظر رايي في كل الاشياء التي لا قيمة لها ، تلك التي اطلعني عليها ، كنت افضل هذا الصمت على الافصاح عن ذلك بالكلمات . نظرت اليه ، كان واضحا انه اصيب بخوف كامل من المستقبل ، ومن الهاوية التي اتسعت امامه ، قال : ان لم يكن له مكان في هذه المؤسسة ، فانه يرى ان يجلس معي في هذه الغرفة بالشكل الذي لا يؤثر علي ، لأنه سينتحي له زاوية اوركنا . واذا لم يكن هناك عمل له فانه يستطيع مساعدتي في عملي . نظرت اليه بدهشة ، كان ذلك فوق قدرتي على الادراك . ومع ذلك ، تحت وطأة نظراته الملحة هززت رأسي ، فاعتبر ذلك تاييداً لكلامه . قال : انه سعيد بأن يجد البعض بعضهم في هذا العالم ، وانه سعيد لأنه سينعتق من الاثقال التي تجثم على قلبه ، وندد بمخاوفه السابقة وبتحفظاته وعهوده . كان موقناً بأن الوظيفة آلت اليه سواء شئت ام ابيت ، وان قرار توظيفه في المؤسسة اصبح شيئا مقضيا لا رجوع عنه . قال : انه سيباشر العمل ابتداءاً من صباح يوم غد ، والتمس المعذرة عن التعب الذي سببه طوال الفترة الماضية . قام من مكانه وصافحني مودعا وهو يرفع بصره الى سقف الغرفة لينظر الى تلك السحابة الوردية التي ظللت المكان .

****

كنت منشغلا بقراءة الاوراق التي اوصاني رئيسي في العمل قراءتها بدقة قبل ان أبدي رأيي فيها كتابة عندما سمعت دقة واحدة مترددة ، بعدها على الفور رأيته امامي في ذلك الضوء المنتشر في ارجاء الغرفة ، قال : انا دقيق في مواعيدي . قلت : ستجلس معي في هذه الغرفة . قال : هل تعني انك لاتجد اي خطأ فيما تفعله من اجلي . قلت : كلا ، يسرني وجودك معي ، ويبعث البهجة في نفسي ، قال : ساتخذ لي مكانا في زاوية الغرفة ، وبالشكل الذي لا يؤثر عليك ، بمعنى آخر يمكنك ان لا تفكر بوجودي وانت تعمل .

كنت قد اوصيت له بمكتب وكرسي ، وقد وضعا فعلا في زاوية الغرفة ، قلت : هذا هو مكتبك . وانتظر لحظة مترددا قبل ان يتقدم الى مكانه ، جلس وقد انزل نظراته شعورا منه بالذنب ، فيما رحت احدثه عن غرفتنا ، وكم هي رائعة بحيث تتسع لكلينا ، كان يصغي لكلامي بفم مفتوح من شدة الاعجاب دون ان يقاطعني بجملة . وعلى وجه العموم ، وجدت فيه جارا ايجابيا ، لذلك قلت له : سنبدأ العمل من هذه اللحظة قال : نبدأ ! نحن سويا !. قلت : سوف لا أعطيك اوراقا لتقرأها او اي شيء من هذا القبيل ، لان الامر متروك الى الفرصة التي ستجدها دون شك ، ولكن سوف اقرأ لك ما يردني من اوراق بصوت عال ونتقاسم الرأي . كان كل شيء يسير في جو من الالفة والتفاهم والمحبة المتصاعدة ، عندما يهز لي رأسه مؤيدا رأيي في الموضوع فانه يهزه باقصى مشاعر الرقة ، لدرجة بدت لي انه لو يهز رأسه بشكل اكثر قوة فانه سيدق عنقه ، وعندما يقول : رأيي مثل رأيك ، فان خجله يكاد يمحي الحروف الاخيرة من كلماته . وقبل ان ينتصف النهار وجدت نفسي مرهقا من كثرة القراءة ، وايقنت وانا انظر الى وجهه من انه تعب من كثرة الاستماع . قلت : هذا يكفي لهذا اليوم . قال : انه يستطيع المواصلة على الاستماع لولا ضيق مكتبه ، فهو يشعر كما لو ان المكتب هذا يطبق الخناق على صدره ، وسألني ان كان بالمستطاع تغييره بآخر اكبر قليلا ، فان ذلك سيزيد انتاجه في العمل . وقال : اليس بالامكان الجلوس وراء مكتب يشبه مكتبك ؟ ثم اخفض نظراته ملقيا اللوم على نفسه لأنه ربما اساء الي في ذلك ، واذا فعل فانه يطلب المغفرة ، وطلب مني ان اقدر وضعه بشكل عام ، ووضعه وهو وراء مكتب صغير ، يقف مانعا امام تاديته للواجبات الملقاة عليه . قلت :

- اطمئن ، ستجد غيره غدا صباحا . قال : انه سعيد لأنه وجدني خير معين له ، هززت له رأسي ، وسكتنا كما لو كنا بانتظار يوم غد .

****

ادخل رأسه من فتحة الباب وهو يلقى تحية الصباح . وقبل ان اردها ولج الغرفة ، وعندما رأى مكتبه الجديد ، وقف مبهورا امامه ، وقال : يسرني ان اراه مثل مكتبك ، لاشك ان ذلك يكلف الكثير من الجهد . وعندما جلس بكامل اطمئنانه قال : سيسرني اكثر ان لا اراك تجهد نفسك من كثرة القراءة كما فعلت يوم امس ، لذلك ارى لو اقتسمنا الاوراق التي امامك ، فهذا ، اضافة للسبب الذي ذكرته ، يعطيني فرصة ان اثبت عليها رأيي الخاص تحريريا كما تثبت انت رأيك الخاص ، فهذا اولا سيخفف من العناء الذي تلقاه نتيجة العمل المرهق ، وثانيا سيقلل من الخطأ الذي قد يقع فيه المرء نتيجة الاعتماد على نفسه فقط . قلت : انا اؤيدك للسببين كليهما ولاسباب اخرى عديدة . ثم حملت نصف الاوراق التي امامي ، ووضعتها بين يديه . قال : ان ذلك يدفع بمتطلبات العمل الى الذروة .

انشغل طيلة الوقت مع الاوراق يقرؤها ويقلبها ، ويضع عليها هوامش كثيرة ، كنت اراه يفعل ذلك كلما رفعت رأسي اليه ، وعندما استمر يفعل ذلك كان فرصة توقفه باتت مستحيلة . حاولت جاهدا معرفة ما يكتب ، لكني لم افلح ، سألته فلم احض على جواب ، وحاولت اكثر من مرة ان انظر في اوراقه وانا اتعمد الذهاب الى بعض الادراج المواجهة لي ، مفتشا عن اوراق ضائعة . لكنه ، اول ما يسمع حركة وقوفي ، يتوفز وهو يمد قرون استشعاره ، وعندما انظر يسارع هو بوضع ساعده الايسر حاجزا بيني وبين هوامشه وتعليقاته ، ويبقى ذلك الامر غريبا لدي ، لأنه لا يستحق كل ذلك الكتمان ، لكن الذي يطمئنني بعد كل ذلك هو ان الاوراق سترجع الي في نهاية الامر ، وسأرى كل الذي يمكن ان اراه .

قبل الظهر اخذ يجمع الاوراق المتناثرة فوق مكتبه ، يرتبها بشكل متناسق وهو يضع بعضها فوق البعض الاخر ، ثم نظر الي وابتسم . كان سعيدا لأنه انجز كل ذلك بسرعة قياسية تماما ، وقال : ان المزيد من العمل يجعله في غاية الحيوية ، لذلك فانه يجد نفسه مضطرا الى اخذ ما معي من اوراق لم تنجز بعد ليساعدني في انجازها . وقام من مكانه وجمع كل الاوراق التي لم اكمل قراءتها بعد ، واخذها الى مكتبه ، حاولت خلال ذلك ان افهمه ان الاوراق التي يجمعها اوراق موكولة الي ، وعلي انا بالذات انجازها ، والكتابة عليها بقلمي . وعندما رأيت انه لم يسمع ماكنت اقوله ، طلبت منه بصوت عال ان يرد الاوراق التي اخذها والتي وضع فوقها هوامشه وتعليقاته ، فقال انه سوف لا يعطيها لي ، بل لرئيسي المباشر ، فهناك بعض الاشياء الخاصة التي يرى ان لا اطلع عليها . قال ذلك وهو في اقصى حدود حيرته ، وكان رفضه لطلبي فيه قدر كبير من التادب ،

فسكت . وبالطريقة نفسها . التي تحمل قدرا هائلا من تقدير مشاعر الغير . قال - عندما راني جالسا احاول ان اشغل نفسي بقراءة اي شيء تقع عليه عيناي او عندما رحت افتح المجرات واغلقها دون ان اهتدي الى ما يملأ فراغي - انه يفضل ان استمع اليه . لكي لا ابقى جالسا بهذه الصورة التي يفضل عدم مشاهدتها مستقبلا . فهو سيقرأ ما يستطيع ان يقرأ بصوت عال . وانه في نهاية الامر سيستفيد من ارائي حول ذلك . ونظر في وجهي ليقرأ الجواب فيه . وابتسم لانه رأني جاراً ايجابيا . وانني ساصغي له دون ان اقاطعه بشيء . واستمر يقرأ ويقرأ وانا احاول ملاحقته دون فائدة . كان كثيرا ما يخفض صوته حتى يبدو وكأنه يدندن به لنفسه . واحيانا يسكت لفترة يكون هو فيها قد اتم قراءة سطرين وربما ثلاثة . قبل ان يعاود القراءة بصوت مرتفع . وعندما سكت التفت الي . فرأيت التعب واضحا على قسمات وجهه . قال : انه لكي يكون اكثر صراحة معي . فانه لا زال يشعر بالمشاعر نفسها . تلك التي تطبق على صدره كالهم الثقيل . قلت : هل السبب هو صغر المكتب . قال : بالضبط . انه يضايقني كما تضايق المرء بدلة ضيقة يرتديها . قلت : انني افهم مشاعرك . قال : هناك مسألة اخرى . هي ان الاوراق ستكون كثيرة . فاذا كانت الاوراق كثيرة والمكتب صغير . فماذا تكون النتيجة ؟. عندما لم أجب بشيء عاد الى الاوراق التي امامه يقرأ على مضض وانا استمع .

كان على مكتبي سابقا . لكنني عندما نظرت فوق مكتبي رأيت مثله . قلت : جهاز هاتف لكل منا . هذا افضل ! انتظرت منه ان يكلمني . او على الاقل يرفع عينيه عن الاوراق التي امامه لكنه لم يفعل ذلك . طلبت منه بصوت مسموع بعض الاوراق لاساعده في انجازها لكنه لم يرفع عينيه . كما لو لم يسمع كلماتي . طلبت منه ان يقرأ بعض مافيها لاقتسم معه الراي . فلم يستجب لي . رأيته وهو في زحمة انشغاله يرفع سماعة الهاتف ويشرع في تدوير القرص وحالما انتهى من ذلك رن جهاز الهاتف الذي امامي . رفعته . فسمعت باذني اليسرى صوته في سماعة الهاتف . وباذني اليمنى صوته القريب مني . وهو يقول : انه سيقرأ الاوراق كلها . سيدون فيها كل شيء . وسيضع فوقها هوامشه وتعليقاته . اما بالنسبة لي فانه يفضل ان ابقى منتظرا . قلت : ما الذي انتظره . والى متى ؟ فاغلق سماعة الهاتف . وتنفس بطريقة توحي انه تخلص من هم ثقيل . واخذ يعمل من جديد . لم احاول ان ارى الاشياء التي يكتبها . لاني مهما حاولت لا استطيع قراءة الكلمات عن هذا البعد الذي يفرضه اتساع المكتب .وعندمالم اجد ما اشغل نفسي به . بقيت انتظر . ولم يخرجني من لحظات الانتظار تلك غير رنين الهاتف . رفعت السماعة فسمعت باذني اليسرى صوته ياتي من بعيد عبر الاسلاك . وباذني اليسرى صوته قريبا مني . وهو يقول : انها المشاعر القديمة نفسها . لماذا هذا الضيق في الصدر . الا يمكن ان يشرح لي احد صدري ؟

وبعد ان اغلق الكلام بيننا . غادرت الغرفة قبله .

***

دخلت الغرفة في موعدي المعتاد صباحاً وقبل ان اندهش للتغييرات التي حصلت ، تساءلتُ وانا اراه جالسا الى مكتبه : هذه اول مرة يسبقني فيها غيري في المجيء . بعد ذلك اندهشت للتغييرات ، رأيت مكتبي قد نقل الى مكان غير مكانه ، فهو الان قريب من الباب . وقد وضع بطريقة بدت وكأنه مجرد مخلفات او هو شيء زائد عن الحاجة ، ربما بدا ذلك لأن المكتب الآخر احتل مساحة كبيرة من الغرفة ، وان عقد اي مقارنة بين الاثنين ستؤدي الى النتيجة نفسها . كان يجلس خلفه ، وعلى وجهه مظاهر الجدية كاملة ، وعندما القيت عليه تحية الصباح ، اجابني بلهجة بدت لي وكأنها غمغمة لم استطع تبين كلماتها ، وعندما جلست ذكرني بأن على المرء ان يدق الباب قبل الدخول . قلت : تماما . قال : وانت لم تفعل ذلك ، فما هو رأيك في نفسك وانت تراها تفعل مثل هذا الامر ؟. فلم أجب ، خرجت لأدق الباب دقات مترددة بعد ان أغلقتها خلفي ، ثم فتحتها لادخل . رأيت بين الاوراق على مكتبه جهاز هاتف ظننت انه الجهاز الذي

****

دققتُ الباب ، كنت اسمعها قبل غيري ، دقات مكبوتة متراخية ، انتظرت قليلا قبل ان افتحها بتمهل . كنت على يقين من انه وصل قبلي ، رغم اني وصلت هذا الصباح بوقت يسبق موعد وصولي المعتاد . لكني لم استطع ان ادفع الباب اكثر من الحد الذي يكفي المرء ان يحشر نفسه فيه ليدخل . نظرت الى داخل الغرفة بطريقة من ينظر من خلال شق ، فوجدت ان مكتبه قد كبر بطريقة لا تناسب مساحة الغرفة ، فقد امتد من اقصى الجهة التي تقع على يميني الى اقصه الجهة التي تقع على يساري ، بالشكل الذي جعل الباب لا تفتح الا بالطريقة التي فتحت بها ، أما مكتبي فلم أجد له أثرا ، حاولت ذلك وانا ادخل رأسي باحثا وراء الباب . قلت : هل اخطأت الغرفة ؟ لكني رأيته جالساً خلف مكتبه ، لا يكاد يرى الا بالكاد وراء الاوراق والمسافة التي اتسعت اكثر ، تراجعت للوراء وانا اغلق الباب . كنت وحيدا في الدهليز .

صنعاء..
القصيدة

عبد العزيز المقالح

أول الصبواتِ
وأول نهر البراءةِ
واحدةٌ من جميلات هذا الزمان
وكل الزمان
بمنعطفٍ ساحرٍ وضعتها القرون
وسوَّتْ يدُ الله صورتها
نقشتها على السفح
فوق صخور المحبةِ
ألقت بها في حنان وقالت لحارسها الجبلي
لتكن نقمة للذين يخونون هذا الجمال
لتكن لعنة للذين يخونون اقدارها
ثم كانت.. وكان
(بعد مخاض الطوفان، ولدت صنعاء
ارادها « سام » الذي حملت مع الزمن اسمه
ان تكون حمامة بيضاء بقدمين من الاحجار
والآخر
القدم الاولى مشدودة الى الوادي
والاخرى الى الافق الصخري
بـاجنحتها الصغيرة كانت تضرب جميع
الشواطئ البعيدة
وعندما تضحك تنبت اشجار المر واللبان
وحين تبكي يستيقظ العقيق في الوديان.)

. . . .

يحاصرني صوت صنعاء
(صنعاء سيدة لا تشيخ
ولاتعشق الليل
تكره رائحة الغرباء
ولا ترتدي غير احجارها)
من رأى امرأة في الثلاثين من عمرها
وهي لما تنمْ منذ قرنين
لا تعشق الليل
تكره لون الرمالِ
ووجه قراصنة البحرِ
ترقد في شرفة الذاكرة.
(تثاءبت المصابيح في شوارعك الضيقه
وخرج الزيت من دفاتر الجامع الكبير
للمآذن ظلٌ يمتد من العين الى القلب
ويذهب الى الارياف كرغيف يصلي
صوت الروح الظامي يحرس وحشة الرؤوس
المغمورة بالاثم
والمراة الصغيرة تجاوزت الافق الغربي
ولم تتوقف للعناق
وسقطت دمعة كبيرة من نافذة العقد الملون
على اطراف الليل.)

. . .

لم تكن تتكلم.. كانت تئن
وكان الانين غناءً ودمعا
- لماذا الكتابة بالدم ؟
لا حِبرَ يسطيعُ يكتبني
فاشتعل ايها الشاعر المتدثر بالهم
واشتعلي انت ياكلمات الكتابةِ
ان الطريق مغطى برمل السنينْ
يجيد ارتداء السنين
ويصرخ: ياسيد العاشقين
انتظرناك
شاخ الزمان
وشاخت حجارة غمدان
والليل يكتبني دمعةً وقصيدة.
(الملائكة يحلقون في سمائك مثل طيور البحر
وانت نائمة على الارض الصخرية كطفل بلا حذاء
هل انت حبلى ياعذراء العذارىٰ
ام ان الكلمة التي القاها شاعر الشعب
قد ضلت طريقها اليك ايتها الام الرؤوم ؟
تكلمي
واحذري السقوط في بئر الصمت
فالرمل يحدق في عينيك
وقوافل البن تتراجع
وزجاج البحر ينتظر العصافير.)

• • •

منذ جاء بي الله في موسم الحزن والخوفِ
وهي تغني مواجيدها
فيعذبني صوت صنعاء
اقرأ خلف تجاعيدها قصة العشب والماءِ
والبرق والشمس
قصة من رحلوا في الهدوء والجميلِ
ومن رحلوا في الهياج العظيم
وقصة من اخلصوا في الوداد
ومن اخلصوا في العناد
ارى العمر يكبر
والشوق يكبر
والطرق الجبلية تغفو على الحلمِ
تصحو على مطر الاغنيات:
(في الشارع رائحة صوت هادئ
يغادر العصر الحجري
ويسير وحيدا تحت النوافذ الخشبية
تقترب العصافير والاشجار
وتتمهل الفصول
ما هذه الظلال الجاثمة على شفتيك ياحبيبة القمر
كم هي عميقة هذه الاشجار الطالعة في عتمة الظهيرة
لماذا يكون للصخر ندىٰ

وللوردة شوك ؟
ولماذا الجدار شفاف
والنافذة الزجاجية لا ترى ؟
هل تحتاج المرآة الى المرايا ؟)

يكلمني وجه صنعاء
اقرؤه في غصون الجدار
وفي واجهات الشوارع
يضحك لي مثل جدٍ حَناه الزمان
ولكنه واقفٌ،
تتلألأ فيه وجوه الذين مضوا
ووجوه الذين سيأتون
تحملني للقرون البعيدة
قبل الزمان
الى التربة البكر يحملني وجه صنعاء
يغسلني
تتجاذبني نسوةٌ عاريات النهود
وأمكنةٌ تتخطف خضرتها العين
سيدتي انني عاشق لا يطيق الفراق.
(بدأت حياتي جوالا
اسوق عربة فضائية من النحاس
عبرت بها مدنا تنزف دما
واخرى تنزف عطرا
وكانت هناك مدن جميلة ذات هالات تتوهج
ومدن مشوهة ذات هالات سوداء
وفي نهاية الرحلة،
وجدت صنعاء تقيم في صدري
وتفتش في جوانبه المضيئة عن العاب الطفولة
قلت لها:
ضعي احزانك في وعاء مرمري
وادفنيه عند حوافي الليل
فقد طلع الفجر .)
آخر الصبوات
القصيدة.. صنعاء
سيدة الجبل الحلم من احصنت فرجها
وطوت تحت اقدامها شهوات الملوكِ
تغادر نحو طفولتها
تتساءل:
في وقتك الانثوي مكان لازمنة العشقِ
اي الرجال تريدين ؟
اي الاماني تريدين ؟
ان البلاد معبأة ومهيأةٌ للزفاف.

الربيعي وتجديد الرواية العربية

دراسة (الأنهار)

د . جان جبور

ترجمة : نهاد الحايك

عبد الرحمن مجيد الربيعي

إن الحديث عن الرواية العربية بصورة عامة هو مشروع لايخلو من المجازفة. الروائيون لايؤلفون مدارس ولا تيارات. هذا اللون الادبي بالذات تحدق به المخاطر. طالما خلط بينه وبين السرد والحكاية والقصة. وهو يتارجح بين الأشكال التقليدية والرواية الغربية الجديدة، بين الخيال والتلفيق والواقع. هذا اللون هو في طور البحث عن وحدته وهويته ومستقبله. والنقاش دائر حول تحديد قيمته من النواحي الأخلاقية والفكرية والجمالية. الروائي نفسه يبحث عن تحديد يرضي طموحه ويجتذب الجمهور.

هل يروي قصة خيالية مليئة بالاحداث الخارقة، او يلجا الى السير البطولية التي طالما دغدغت خيال القارىء العربي على امتداد سنوات طوال؟ هل يستقصي المجتمع أو ينغمس في السياسة أو يتوه في الخرافات؟



١ ـ أصول الرواية العربية ومميزاتها:

يعتبر العديد من النقاد أن ولادة الرواية العربية كانت منذ حوالي ستين سنة أو على الأكثر تعود الى العام ١٩١٤(*) مع رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) الذي أدخل الى الادب العربي، بشكل سردي، نظرة مأساوية الى العالم، في إطار الريف المصري (قلق، ضيق، طغيان). فالرواية هي اذاً لون حـديث العهد اذا ماقارناه بالرواية الغربية التي حققت نضجها في القرن التاسع عشر.

ولكن من السهل الملاحظة أن الرواية العربية تنهل ينابيعها من الإرث الادبي العربي الذي كان له تأثير كبير على الرواية في الغرب. يجب الرجوع الى حكايات البطولات العربية التي طالما أثارت الخيال الشعبي وانتشرت في الأندلس؛ ثم مقامات الهمذاني والحريري وإبن دريد التي أدت الى نشوء رواية المغامرة في اسبانيا في القرن الخامس عشر مع «لازاريللو ده تورمس» (١٥٥٤)؛ وأخيراً حكايات الف ليلة وليلة التي ترجمها «غالان» عام ١٧٠٤ والتي تركت ظلها على الادب الفرنسي في القرن الثامن عشر. إذاً الفن الروائي العربي لم يولد من العدم، لكنه يتلاقى مع جذوره البعيدة في ادب شعبي غني.

الّا أنه لابد من الاعتراف بأن الرواية العربية في القرن العشرين هي أشدّ تأثراً بالرواية الغربية مما هي بالحكايات الشعبية. فالرواية الاوروبية والروسية التي تُرجمت بغزارة منذ العشرينات تركت آثارها في كل النتاج الروائي العربي. فبدأ الروائي مقلداً أميناً، أما القارىء المطلع على روايات دوستويفسكي ودوماس ولزاك وسانت اكزوبري فقد وجد أن حكايات علي الزيبق وسيرة بنيس هلال وكليلة ودمنة غريبة: «هذا الحضور لكبار الأجانب يقوم مقام التقاليد، بالنسبة للون لاتقاليد قومية له. وهو لايدفع الى التقليد كموضة مؤقتةً، لكنه على الأصح يفعل كمحرّك أو كتكييف سيكولوجي يسّهل من امتلاك الكاتب

للعالم المحيط به. إن موهبة المؤلف لاتقاس بعدم تقبّله للمؤثرات الخارجية. بل بقدرته على استيعابها لاغناء طاقته الخاصة في التاليف»[1].

هذا الانفتاح على الغرب عائد بالاضافة الى الترجمة. الى المهاجرين اللبنانيين والسوريين الذين الفوا المدرسة المهجرية، وتجمعوا في (الرابطة القلمية) ولبست كتاباتهم الآ انعكاسا للصراع بين قيم الشرق والغرب

لكن تنامي الروايات العربية في الجزء الاول من القرن العشرين غالبا ما اعاقت تطور الطبيعي سلسلة مبادىء جامدة:

● الوصف الطويل الذي يؤدي غالبا الى استطرادات غير مقبولة حيث يستجيب الروائي لرغبة مستحيلة هي رواية كل شيء.

● الاسلوب الوعظي يثقل الاحداث ويؤثر على الشخصيات. كثرهم الروائيون الذين ارتكبوا وقاحة التدخل مباشرة لتقديم دروس جاهزة في الاخلاق.

● الاحداث اللامنطقية. الشبيهة بالانقلابات الفجائية. هي على جانب كبير من السذاجة: موت مفاجىء. سفر غير متوقع، خيبة غير منتظرة، قدر.. الخ قصص مركبة وغير مقبولة لقاءات أعجوبية جميلة وأجمل من أن تكون حقيقية. انه سلطان الخدع والاعتباطية في الحبكة والعقد والخاتمة.

● التحليلات السيكولوجية سطحية الشخصيات ليست سوى ناطقة بلسان المؤلف الذي يجعلها تنمو وفق مزاجه ويجرها الى مغامرات ومواقف غير متوقعة.

● زمن السرد غالباً مايتبع التسلسل الزمني للاحداث من دون اي تنافر مابين زمن العرض وزمن المغامرة.

كان هدف الرواية العربية نقل الواقع اكثر مما كان اعادة خلق هذا الواقع. لم تكن لتقترح اي رؤيا تجديدية للعالم وللانسان. وكانت شديدة الارتباط بالبورجوازية وبالنظام القائم الذي تعبّر عن قيَمِه ولم يحطم الروائيون القالب ويعيدوا النظر في «انشائهم» الآ منذ الستينات بتأثير من الثورات، وتغييرات الانظمة والحروب. يكفي أن نسمي توفيق يوسف عواد وسهيل إدريس ويوسف حبشي الأشقر والياس الديري (لبنان)، ونبيل سليمان وحنا مينه وهاني الراهب وعادل ابو شنب وعبد السلام العجيلي (سوريا)، ونجيب محفوظ وسليمان فياض واحسان عبد القدوس ويوسف القعيد وجمال الغيطاني (مصر)، والطاهر الوطار وعبد الملك مرتاض وعبد الحميد بن هدوقة (الجزائر)، وعبد الكريم غلاب ومحمد زفزاف (المغرب)، وغائب طعمة فرمان وجبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن مجيد الربيعي (العراق)، لندرك كيف ان الرواية «المهدّدة» تجد مدافعين مستبسلين ورواداً أجلاء يكسبونها الروعة والشهرة.

٢ ـ الرواية العراقية:

الرواية لون حديث العهد في العراق. قدر لها أن ترى النور في مجتمع مضطرب. رزح طويلا تحت النير التركي. وحكمة بعد الحرب العالمية الاولى نظام ملكي موال لبريطانيا. وهذا النظام سقط عام ١٩٥٨ فاتحا الطريق امام سلسلة ثورات وانقلابات سياسية واجتماعية. هذا النفس الثوري حوّل نمط الحياة والتفكير. وأثار الاتجاهات الجديدة التي كان الروائيون افضل من عبّر عنها وهكذا فان الاداب العراقية عامة والرواية خاصة. ليست معزولة. بل حددتها الظروف الاجتماعية السائدة ومن المنطقي اذا ان تكون بدايات الرواية صعبة. وان يكون الجمهور محصورا ومقتصرا على عدد من القراء الذين تشبعوا بالنتاج المصري المزدهر منذ القرن التاسع عشر بفضل خروج مصر عن دائرة السلطة العثمانية.

تعود المحاولة الروائية الاولى في العراق الى العام ١٩١٩، حيث نشر سليمان فيضي «الرواية الايقاظية». وهي مزيج من السرد ومن النص المسرحي. هذه التجربة الهزلية والساخرة التي تنتحل الفن الروائي لم تكن الآ وسيلة لنشر افكار المؤلف الاخلاقية والارشادية.

الآ انه اتفق على اعتبار محمود السيد رائداً للفن الروائي في العراق. فقد كان متأثرا للغاية بالروائيين المصريين ونشر عام ١٩٢٠ «في ساع من الزمن». ثم «في سبيل الزواج». عام ١٩٢١. و«مصير الضعفاء». عام ١٩٢٢ و «جلال خالد». عام ١٩٢٨.

اعتبر السيد ان الرواية ليست مقامة ولا حكاية سهلة ولا سرد قصة خيالية مجرّدة عن اي همّ اجتماعي. فتجرّأ وتصدى لكل مشاكل مجتمعه كالتسامح الديني. وحق الاضراب لتحسين اوضاع الفلاحين والعمال. ووضع المرأة. وحلم الوحدة العربية والتوق الى ثورة قريبة الخ..

بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٤٠ تطورت الرواية من دون نظرية وقد تميّزت بنزعاتها الرومنطيقية والغنائية حيث تسيطر عقدة عاطفية شبه وحيدة: شاب وشابة لايستطيعان الزواج بالرغم من حبهما. لأن اهلهما يعارضون أو لأنهما ينتميان الى طبقتين أو الى ديانتين مختلفتين. في هذا الخط نذكر: «رنة الكأس» لعلي الشبيبي ١٩٦٣، و «دلال» لخليل عزمي ١٩٤٨، و «في الحب والحياة والعذاب» لأبو انيس زكي حسن ١٩٣٨، و «عبيد التقاليد» لمعمر الشبندر ١٩٣٥، و «نكبة» لممتاز العمري ١٩٣١.

بعض الروائيين يستوحي من التاريخ، إما للهروب من الواقع أو لنشر قيم سلفية: «غادة بابل» ليوسف رزق الله غنيمة ١٩٢٧، و «الفرات الاوسط» لمحمد القطيفي ١٩٣١.

لابد من الاشارة الى ان هذه الموجة من الرواية الرومنطقية والتاريخية استمرت في الخمسينات

والستينات، في الوقت الذي بدأت الرواية تتخلص من التقليد لتغرق في الحياة وتنمو صوب المعقول والحقيقة[2].

منذ العام ١٩٤٠ تخلصت الرواية من غنائيتها لتصب في الواقع وتحلل البيئة والعادات في العراق. واصبحت المواضيع الرائجة هي: سيئات الاستعمار، استغلال الشعب من قبل الحكام، انعدام الاخلاق، صراع الطبقات الخ.. وجاءت بعض الاحداث السياسية والاجتماعية لتعزز توجه الروائيين الى هذا الخط الجديد: التحركات العمالية والفلاحية في المدن العراقية وخاصة في البصرة، وفي الريف ـ الديوانية والناصرية ـ هيجت وشحذت الشعور بالنضال الوطني الذي كان قد بدأ في مصر وسوريا في سبيل الاستقلال، وفي فلسطين لمحاربة النفوذ الصهيوني. في هذا المناخ المضطرب اعادت الرواية العراقية النظر بمواضيعها وبُنيتها.

يعود فضل الازدهار الروائي في تلك الفترة الى اسماء معروفة: ذو النون ايوب، وعبد الحق فاضل[3]، وجعفر الخليلي[4]، وعبد المجيد لطفي[5]، وادمون صبري[6]، واكرم الوتري[7] وغيرهم. نشر ذو النون ايوب عدداً كبيراً من القصص والعديد من الروايات: «الدكتور ابرهيم» ١٩٣٩، و «اليد والأرض والماء» ١٩٤٨، و «الرسائل المنسية» ١٩٥٧، في هذه الروايات يشرح بشجاعة مجتمع بلاده: الوصولية والفردية والجهل والفساد الخ.. وينتقد خاصة المثقفين المزيفين الذين يلعبون على التناقضات من اجل مكاسب خاصة، ويطرح مشكلة الأرض والملاكين والفلاحين.

ثم تخلصت الرواية العراقية نهائياً من الانشاء البسيط واصبحت وثيقة الارتباط بالحياة.

إن ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ هي حدث سياسي وثقافي في آن. فالتركيبات القديمة التي كانت تتحكم في الحياة العراقية طوال سنوات سقطت فجاة واصبح ايجاد لغة أخرى تلائم الشبيبة الثورية أمراً ملحاً. وقد ادّت الثورات التي هزّت العراق في ١٩٦٣ و ١٩٦٨ الى ولادة ادب روائي ملتزم، لذلك اصبحت الرواية لدى الجيل الثالث اللون الأكثر ديناميكية على حساب الشعر.

ولابد ايضاً من ذكر الاسماء التالية: غائب طعمه فرمان، غانم الدباغ[8]، فؤاد التكرلي[9]، وقد كان فرمان ابرز الروائيين في تلك الفترة في روايته «النخلة والجيران» ١٩٦٦ و «خمسة اصوات» ١٩٦٧، فجّر هيكلية الرواية التقليدية، إما باحلال طبقة اجتماعية بكاملها محل البطل، وهي الشعب الذي يعاني من ظلم الاقطاعيين، وإما بتقديم مجموعة من الابطال لتحليل اوضاع الطبقات الاجتماعية ويفضح ايضاً المثقفين المزيفين واقنعتهم وكليشيهاتهم وتصوراتهم الممسوخة. وينتمي فرمان الى الجيل الرابع ايضاً بفضل غزارة انتاجه: «المخاض» ١٩٧٥ و «القربان» ١٩٧٦ و «ظلال على النافذة» ١٩٨٠.

وقد ثبت الجيل الرابع في السنوات العشرين الماضية خطى الرواية العراقية. فغالبية الروائيين قرأوا سارتر وكامو وكافكا وساروت وروب غريية، واستوعبوا تطور الرواية الجديدة في الغرب، من دون أن يهملوا روائع الادب العربي. فاصبحت الرواية رواية الانفصال عن الماضي على صعيدي الموضوع والتقنية، رواية الخيبة التي سببتها الازمات المتتالية التي هزّت العالم العربي وخاصة القضية الفلسطينية وحرب ١٩٦٧. وكانت غالبية الشخصيات من الثوريين الذين يترددون مابين المثالية الرومنطيقية والكبرياء اللامحدود، وبين الكبت والفشل. هذا الجيل يضم عدداً وفيراً من الروائيين وكتّاب القصة: جبرا ابراهيم جبرا وخضير عبد الامير وعبد الرحمن مجيد الربيعي واسماعيل فهد اسماعيل وفاضل العزاوي وعبد الرزاق المطلبي وقاسم خضير عباس ومحمد عبد المجيد وموفق خضر وسليمان البكري وهشام الركابي وعلي الناصري وأمجد توفيق وإلهام عبد الكريم وموسى كريدي وأحمد خلف وغيرهم.

هؤلاء رفضوا المجانية وألفوا مجموعة ملتزمة عرّت الواقع الاجتماعي لبلد متخلف. انها رواية وقصة مناضلة تعكس قلق مؤلفيها التائقين الى التأثير على المجتمع لتغييره.

٣ ـ عبد الرحمن مجيد الربيعي[10] والرواية:

«لعل القصة بالنسبة لي رفيق درب، مثلنا كمثل اثنين التقيا صدفة، مسافرين، ضمّتهما عربة واحدة، تحدثنا معاً فأحسسنا بالتقارب بيننا، فكان أن عقد بيننا هذا التزاوج الجميل الذي لايمكنني أن أتصور الحياة بدونه»[11].

الّا ان الرواية ليست قصة للتسلية او حكاية مغامرات عاطفية، انها نوع محرّك: «ان الرواية سجلّ لنضالات الشعوب وصراعاتها وهي كذلك تاريخ للثورات والتحولات وهي المبشرة ايضاً بانجازات لاحقة اخرى»[12]

الربيعي هو في الاصل رسام ارتدّ الى الفن الروائي. وقد تركت ثقافته التصويرية ونشاته السياسية في مرحلة شديدة التقلب، آثاراً واضحة في نتاجه. فكل رواية هي جمالياً بمثابة لوحة، كما هي موقف ثوري.

يندرج هذا الروائي في فئة الكتّاب الشباب الملتزمين إذ إنه لايتصور الادب من دون التزام: «الادب الملتزم هو الذي تبدعه أمة من الأمم من وجدان أبنائها، من همومهم، من آمالهم، من نضالهم ومن تطلعهم، وبالتالي تقدمه هدية لمجمل الابداع البشري كدليل على صمود هذه الامة ونضالها من اجل بناء مستقبل الانسانية المضيء»[13].

«ان التعامل مع السياسة في العمل الروائي مسألة ليست سهلة، ونحن نرى بعض الروائيين وقد دفع بهم حماسهم

لفكرهم السياسي أو للأحزاب التي ينتمون اليها، الى ان يجعلوا من أعمالهم مجرد شعارات لاتمتلك القدرة على النفاذ الى العقل والقلب»[١٤].

يقول الربيعي «وخيرة كتابنا ومفكرينا هم مع النظام». وفي مقابلة اجريت معه العام ١٩٧٥ في صحيفة مغربية قال الربيعي: «عندما تكون السلطة ثورية وممثلة لطموحات الاديب وموقفه الملتزم فإنه لن يكون مجرد صدى لها بل سيكون فاعلاً ضمن خطها الثوري، وبذا لن نخاف على الاديب في مثل هذه الحالة اذ نجد لديه الامكانات الجديدة والظروف الجديدة لكتابة من طراز جديد»[١٥].

اذاً فالإلتزام في الفن او في الادب لايتعارض مع حرية الفنان او الكاتب الشخصية، شرط ان يكون واضحاً ومتنبهاً: «على الرغم من انني منحاز سياسياً ولي موقفي المحدد، الا انني اعمل جاهداً من اجل ان لاأقع في مطب الرعاية السياسية المباشرة واضعاً نصب عيني حقيقة مفادها انني اكتب عملاً فنياً وليس بياناً انتخابياً او افتتاحية لجريدة»[١٦].

ورغم تعلّق الربيعي بالقيم القومية فإنه يدعو الى الانفتاح على الرواية الاوروبية بهدف التبادل الثقافي المفيد: «اننا بحاجة اكيدة واساسية الى الاطلاع على كل الانجازات الفنية والتعامل معها بوعي ودقة لإغناء تجربتنا الروائية.. هذه الانجازات اثرت تأثيراً كبيراً في توجيه الرواية العربية نحو الأفضل على أيدي اولئك الذين تعاملوا معها من موقع الندّ وليس من موقع الشعور بالنقص امامها. ومن الممكن جداً ان يفيد الكاتب الاوروبي من تجربتنا الفنية متى كانت خصوصية ومتفرّدة»[١٧].

اما التقنية الروائية فهي متأثرة جداً بالرسم: «لو لم ادرس الفن التشكيلي والرسم خاصة، لما استطعت كتابة الرواية بالشكل الذي كتبتها فيه»[١٨] في الواقع لقد ابتعد الربيعي عن السرد التقليدي، من دون أن يقع في الواقعية المبتذلة أو في الغموض المفرط.

الأنهار (١٩٧٤)[١٩]:

(١) ـ العنوان:

عنوان الرواية موح . وبخلاف «الوشم» عنوان الرواية السابقة الذي يدلّ على حقيقة مجمدة مغلقة على ذاتها، تعبّر «الأنهار» عن التدفق والجريان. انه رمز الهروب والتحرر والتجدد. تقول هدى احدى الشخصيات الاساسية في الرواية: «أنا أعبد النهر. انه صديقي القديم. أعبده في الليل بصورة خاصة عندما تتلألأ النجوم وانوار المصابيح على صفحته فاتلو أمامه صلاتي» (ص ٤٨).



(٢) ـ الموضوع

● احداث الماضي

تبدأ قصة «الانهار» قبل ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ في العراق. مجموعة من الطلاب الآتين من المدن المجاورة لبغداد ليدرسوا الرسم في كلية الفنون الجميلة، تتمحور طموحاتهم حول الفن والحب وتغيير النظام السياسي، وتشكل الناحية السياسية، القماشة الخلفية للرواية. وموضوع الاتصال الاول بين مختلف الشخصيات يتناول هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧ والتظاهرات التي تلتها. بعضهم غرق في التطرف ورأى أن العهد هو عهد الخيانة والجبن وعدم الكفاءة. والبعض الآخر لعب دور المعتدل. كلهم متفقون على ضرورة قيام الثورة لكنهم لم يتوصلوا الى اتفاق حول الوسائل الناجعة لتحقيقها.

وعلى هامش الثورة، تنمو علاقات عاطفية مصيرها الفشل. هذه اللوحات الحقيقة والمتنوعة عن حياة الطلاب تصل الى نهايتها عند نيلهم الشهادة. كانت تجمعهم اذاً كذبة كبيرة وها هم الآن وكل واحد منهم في زاوية من البلاد يخوضون معركة أخرى، هي معركة الحياة.

● احداث الحاضر

تنتهي احداث الماضي في الخامس من تموز ١٩٦٨. وثمة فراغ يفصل بين زمني السرد. ويظهر البطل صلاح كامل من جديد في ايلول ١٩٧١ من خلال مذكراته. هذا الراوي ـ البطل يلتقي بشخصيات كانت مجهولة إبان الاحداث الماضية. وجوه من الماضي تعود الى الظهور بينما وجوه اخرى تقع نهائياً في النسيان. صلاح الذي تزوج. تنكّر لمبادئه الثورية واصبح موظفاً رسمياً في وزارة التخطيط

وهو يستمد من فنه تعويضاً عن شعوره بالفشل. ولوحاته سيسكنها الحنين الى مثال اسطوري متمثل في ملحمة جلجامش، التي يستوحي منها مواضيع لوحاته ومعارضه. لقد تحول الثوري المستبسل الى الحياة الهادئة والعاقلة.

(٣) ـ تركيبة متعددة الاصوات

يرتكز المخطط السردي التقليدي على حبكة تتعدد فيها المراحل والاحداث التي تؤلف وحدات سردية. وهذه الوحدات يجب ان ترتبط ببعضها البعض لكي تكون الرواية متماسكة. فتتصاعد الحركة منطقياً بوجود توتر داخلي للوصول الى الخاتمة. ويأخذ التاليف بعين الاعتبار التسلسل وحياة الشخصيات.. حقيقية كانت أم من نسج الخيال ـ والاطار المكاني والزمني حيث تدور وقائع الرواية: «ان التوافق بين البداية والنهاية هو دليل على وجود ترابط منطقي في تركيب النص وهو يبدو ايضاً كوسيلة خاصة للروائي يعبّر فيها عن فكرة وحتى عن نظرته الى العالم»[٢٠].

أما الربيعي فهو يعتبر في «الانهار» أن هذه التركيبة الروائية المرتكزة على بداية وعقدة وحل، هي مفهوم جامد وبال. وهو لم يجعل وحدة روايته في اعتماد خط سردي منتظم، بل ابتكر سلسلة مشاهد وروايات مختارة من الحياة اليومية. لقد تحاشى جفاف القصة الوحيدة وتصدى بالتالي لفيض الحياة. وعمد دائماً الى حبك احداث ذات خلفية سياسية وثورية بقصص عاطفية. هذه القصص تتجاور وتتلاقى أو تتباعد لتسهم في الاضاءة على مجموعة بشرية وعلى مصائر فردية متنوعة فالواقعية الصحيحة تولد من تعدد الاضاءات وتنوع التجارب، فيبدو لنا اننا امام سلسلة روايات متشابكة بعضها ببعض.

● فمغامرة هدى ـ صلاح يمكن أن تؤلف قصة مستقلة نستطيع التقاط تقلباتها اذا ما قطعنا النص لترتيبه من جديد. فعلاقتهما تبدأ من تحد دونجواني، ثم تمر في فترات من التردد واللامبالاة حتى تصل الى الافتراق. هذه العلاقة يعكرها موقف اهل هدى الذين يجدون لها زوجاً غنياً، وكذلك موقف صلاح الذي يعتبر أن علاقات هدى السابقة معيبة لسمعتها ويقع صلاح فريسة نزاع داخلي مرير بين ثوريته الداعية الى التغيير الجذري وبين تقليديته الغارقة في الارث التربوي. وللاسف تنقصه الشجاعة، فيفشل و.... زجاجة خمر للهروب. «الرجل القديم» ينتصر بينما الأفكار الثورية ليست الاسراباً وشعارات فارغة.

● الحبكة السياسية تؤلف هي الاخرى قصة مستقلة. فالطلاب يحركهم كلهم امل واحد وهو التغيير.

يستخدم الروائي شخصياته لاتهام نظام أو انتقاد ذهنية أو توضيح طرح. ويميل القارىء الى اعتبار الحبكة السياسية، هي وحدها البارزة على حساب كل الاحداث الاخرى الثانوية بالنسبة لها.

● قصة جلجامش تشكل مايشبه الترصيع. انه نص فاصل يكسب الرواية نكهة مغايرة، او بالاحرى يشكل هروباً من الواقع المعاش فقد اختار الروائي بعض الوقائع المهمة من هذه الملحمة السومرية وادخلها في قلب الاحداث وكانها قصة مصغرة. يورد لنا مواصفات جلجامش (ص ٦٥)، والمشهد حيث انكيدو صديق جلجامش تغويه امراة سيئة (ص ١٣٨) واخيراً حلم جلجامش (ص ١٧٣).

الى هذه الحبكات يمكننا اضافة قصة اسماعيل العماري الذي اراد أن يبقى صادقاً مع نفسه فذهب للقتال في جنوب لبنان حيث مات. وقصة صلاح وماري بتكوفا الفتاة البلغارية التي كان له معها مغامرة عاطفية عابرة والتي تراسله بانتظام. وقصة خليل الراضي الذي تؤدي به معارضة المستمرة الى السجن.

وهكذا فإن سلسلة من الحبكات الثانوية تتقاطع وتتجاوب وتتكامل كما تجري احداث الحياة في الواقع.

(٤) ـ الشخصيات

إن الشخصيات هي العناصر الفاعلة في العالم الروائي. والعلاقات في مابينها هي التي تثير سير الاحداث لتوصلها الى النهاية. الا ان الشخصيات قد تكون غالباً من خلق المؤلف الذي ينحتها ويفصّلها على طلبه. ففي رواية ملتزمة «كالأنهار» ليست الشخصيات الا انعكاساً لكل «أنانات»[٥] المؤلف، وتمثيلاً لأحلامه وذكرياته وطموحاته أو حرمانه. كل شخصيات «الانهار» مأخوذة من وسط متجانس. طلاب ثوريون ينتمون الى الطبقة المتوسطة أو الفقيرة ويمثلون نموذج الشبيبة في مرحلة محددة من تاريخ العراق (١٩٦٧ ـ ١٩٧١). هذه الشخصيات ليست معطاة لنا بصورة مسبقة، ولا محللة سيكولوجياً في العمق، لكنها تكشف عن نفسها تدريجياً مع سير الاحداث. كل واحدة منها لها صفاتها المميزة ومع هذا فهي تلتقي جميعها قي انتمائها الفكري والسياسي وفي حاجتها المادية وبحثها عن المرأة والخمرة كلهم ملتزمون، لكن لكل منهم وسائله في العمل. ليسوا مختلفين على شيء. فهم اقطاب في قضية، اما العداء فناجم عن قوة خارجية.

ـ أ ـ ادوار وعلاقات

(١) ـ صلاح كامل

إنه الشخصية الرئيسية في الرواية. من دون أن يكون بطلها. فهو يلعب دور المحرك في زمن القصة (احداث الماضي ١٩٦٨) ودور الراوي في زمن السرد (أحداث الحاضر ١٩٧١).

● ● في ١٩٦٨

إنه طالب ثوري يتجاذبه همّان: تطهير البلاد من طغيان الحكام وحبه لهدى عباس. انه متوتر بأستمرار، اذ إنه

لايحصد في كل من طموحيه. الاّ الخيبة التي تتبدّد في الخمرة: «ان الخمرة ملاذ عظيم.. وكلما جئت اليها خلتها حبيبة احتوتها ذراعاي بعد لوعة وفراق» (ص ١٤٩). والرواني يصف صلاح دائما «راميا في جوفه اقداح العرق على عجل» (ص ٢٦٥). يعيش صلاح كامل حالة من التوتر. وهو ملاحق بكابوس يحوله إلى ثوري مناضل يشترك في الاضرابات والتظاهرات. «من الجبن ان نراقب الامور عن بعد دون مشاركة» (ص ٤٤). الا ان الخيبات المتعددة تجعله غريبا، مشمئزا، لاعنا المصير: «تعسا للقدر الذي جعلني اتى العالم في هذه الفترة ليت امى وابي لم يتزوجا» (ص ٢٥).

●● في ١٩٧١

انه البطل ـ الراوي. تزوج وها هو يعيش حياة هادئة. لقد شفي من حمى الشباب. وهو في خدمة النظام يعمل في وزارة التخطيط. وهذا الموقف يعارضه بعض اصدقائه الذين يتهمونه بالجبن والوصولية. اسماعيل العماري الذي يصادفه في بيروت يؤنبه بقسوة: «هذا منطق من يعيش في امان غبي. بيت وزوجة واصدقاء ومرتَّب. وجهك مورد وتبدو كاقطاعي يدخل المدينة لذا تدافع عن امتيازاتك» (ص ٢١). اما صلاح فلا يرى نفسه خائناً لأن له نظرة مختلفة حول النضال. فبالنسبة له، لم يتخلَّ عن مبادئه. لكن الظروف تغيّرت. وثورة ١٩٦٨ هي في رأيه انتصار للاحزاب التقدمية يريد أن يخرج من الجمود ويدعم نظاماً قادراً على تحقيق آمال الشعب. وتمرّ شخصية صلاح في المراحل التالية:

ـ ١ ـ التمرد سياسة (اضرابات، تظاهرات)
حب (رفض لماضي هدى)
اساليب التعليم في الكلية
ـ ٢ ـ التردد سياسة
الزواج من هدى
التصريح بحبه لياسمين فوزي
ـ ٣ ـ التخلي سياسة (موظف في خدمة الحكومة)
حب (زواج من امرأة معزولة)
فن (اختيار المواضيع القديمة)

(٢) ـ اسماعيل العماري

●● في ١٩٦٨

انه الشخصية الأشدّ تطرفاً في الرواية. يطبق مبادئه الثورية: اضرابات، تظاهرات، تجمعات سرية.
يهاجر الى بيروت حيث انضم الى الثورة الفلسطينية. ترك زوجته سامية سعيد وهي احدى زميلاته في الكلية، ولاحق مثاله المحفور في فكره والذي يفلت منه باستمرار.

●● في ١٩٧١

معزولا في بيروت يعيش ازمة وجودية. لم يعد بمقدوره العودة الى العراق ولم يعد يريد البقاء في بيروت، وهو الآن يدور كالمجنون في كل الشوارع من دون هدف معّين. يوظف فنه لخدمة الثورة الفلسطينية ويعمل رسام كاريكاتور في احدى المجلات. تنكر لماضيه ولاصدقائه وهو لم يعد يؤمن بشيء.
يمضي اسماعيل الى جنوب لبنان والقتال ضد الاسرائيليين وهناك يلاقي حتفه او بالاحرى «ينتحر». تتطور شخصية اسماعيل كالاتي

ـ ١ ـ التمرد اضرابات. تظاهرات. تجمعات سرية
انتقاد النظام
المنفى
ـ ٢ ـ الازمة رفض الماضي
غاية النظريات الثورية»
البحث عن التزام جديد
ـ ٣ ـ الانتحار تحديد النضال
اللجوء الى السلاح
الموت: استشهاد او انتحار»

٣ ـ خليل الراضي

●● في ١٩٦٨

انه الثوري المثقف والموضوعي والمتوازن يعيش مع صديقه صلاح في الغرفة ذاتها. يثور على جبن الانظمة العربية وعدم كفاءة الحكام. ويعتبر ان في الاحزاب التقدمية فرصة الخلاص للأمة. ويتميز خليل باناقته وتحليلاته الموضوعية وعناده. الاّ ان وفاءه لمبادئه يقوده الى السجن.

●● في ١٩٧١

بعد تحرره، يصبح خليل استاذ رسم في البصرة ويتابع نضاله من خلال نقابة المعلمين «يجب ان نقف بجانب الثورة حتى تمضي الى تحقيق المزيد من الانجازات... يجب أن لاتسيّرنا الاحقاد...» (ص ٣٦). وانسجاماً مع مبادئه يتزوج من سامية سعيد، أرملة صديقه اسماعيل العماري. وهكذا يتميز خليل عن اسماعيل المتطرف، باعتداله، وعن صلاح الوصولي بوفائه لمبادئه. وتنمو شخصيته كالآتي:

ـ ١ ـ التمرد اضرابات، تظاهرات
انتقاد الانظمة والحكومات العربية
مساندة الاحزاب التقدمية
ـ ٢ ـ الازمة ——— السجن

- ٣ - التوازن تعليم
نضال نقابي
زواج من سامية سعيد

٤ - سعدون الصفار

● ● في ١٩٦٨

انه نقيض البطل. طالب هامشي تشكل المرأة الوضوح الوحيد له. النضال لايعني له شيئاً رغم مشاركته في التظاهرات مع رفاقه لمجرد التضامن معهم. طموحه الوحيد هو الذهاب الى السعودية والعمل فيها وتجميع مبلغ من المال و «التطهّر من البؤس». يعيش سعدون على هامش الاحداث ولايفهم منها شيئاً، بل يغذي احلاماً بورجوازية في الغنى والرفاه: «اعطني نقوداً وسمّني ماشئت» (ص ١٣٥).

● ● في ١٩٧١

يعود من السعودية وجيوبه مليئة، لكنه ضجر ومريض. يسكنه هاجس الزواج، فيطلب يد احدى جاراته التي يعرفها منذ عشر سنوات. فيكون زواجه نقطة الانطلاق لتحقيق احلامه: «هل تتصور جسد امرأة شابة لي وحدي؟ آنذاك ستتفتح عيناي وسأستطيع رؤية طريقي بوضوح» (ص ٨٨). يتطور سعدون كالآتي:

- ١ - اللامبالاة	سياسة حب
- ٢ - الخيبة	ضجر مرض
- ٣ - الكفاف	مال زواج

٥ - هدى عباس

هي من عائلة مفككة: الوالدة متسلطة، الوالد لامبال، والاخ غير مسؤول. هدى هي الشخصية النسائية التي تحكم احداث الماضي (١٩٦٨). كل مغامراتها العاطفية تبوء بالفشل. وعلاقتها مع صلاح ليست الاّ خيبة اضافية تدفعها الى الموافقة على عقد خطوبتها مع عريس غني من قريتها. غير قادرة على التخلص من ماضيها المشين، لم تستطع «تعليق» رجل. الاّ أن هدى هي مؤثرة بصراحتها. هي ضحية تقاليد مجتمع لايرحم: «انا انسانة بائسة ياصلاح، فهل تستطيع ان تعوضني عن كل ما فاتني من مباهج وافراح؟ عاملني كطفلة، إشتر لي الحلوى والدمى، امسح بيدك على شعري، اطرد عن حياتي كل الاحزان، أبعد عني الألم واليأس» (ص ١٦٧). الناحية العاطفية تتبدى على كل شيء عندها رغم انها تشارك بخجل في الاضرابات والتظاهرات. تجعلها خيباتها المتتالية تعيد النظر في كل شيء وتطلق العنان لميولها: «لن تهدأ - تقول ياسمين - مالم توقع كل ذكور الكلية في شباكها ابتداء بالعميد وانتهاء بالفرّاش» (ص ٤٢).

لن تعود هدى الى الظهور في زمن السرد (١٩٧١). لايشير الراوي ابداً الى حاضرها، لكن مستقبلها الغامض كان متوقعاً.

(٦) - الشخصيات الثانوية

تدور حول الشخصيات الاساسية شخصيات ثانوية:
- سامية سعيد: طالبة ثورية تتزوج من اسماعيل العماري ثم من خليل الراضي بعد موت زوجها.
- حسين عاشور: صديق صلاح، وليس انفعاله الثوري سوى ضوضاء ونزق شباب سرعان مايهدأ. يحب هدى ثم يتركها بسبب علاقتها السابقة مع صلاح.
- ياسمين فوزي: طالبة طموحة حتى الغرور والادعاء. تمنعها كبرياؤها عن البوح بحبها لصلاح وتكتب حكاية تقول انها «ستحدث ثورة في كتابة الرواية العراقية».
- عامر الموسوي: صديق لصلاح، يحاول الانتحار ضجراً.
- خالدة عمر: طالبة محببة، لكنها منسحبة وتساعد الآخرين على حل مشاكلهم.
- سميرة: زوجة صلاح تظهر في زمن الحاضر، من دون تأكيد شخصيتها، مثل سائر الشخصيات النسائية في الرواية باستثناء هدى.
- عبد الحميد الفلوجي: محام فشل في مهنته ويعمل مذيعاً في التلفزيون. احلامه مجهضة، يمضي وقته في شرب الخمرة ولا يستعيد حيويته الا عندما يعين، ملحقاً صحافياً في فيينا.

- ب - الشخصيات الفاعلة

يرجع سوريو (Souriau) الموقف الدرامي الى «نظام متعارضات أو متجاذبات، إلتقاء في الصدمة النفسية أو انفجار مدمِّر، ارتباطات أو انقسامات متنافرة..»[٢١].
وهكذا اذا ما اعتبرنا ان الحبكة السياسية هي الموضوع الرئيسي للرواية، الأدوار تتوزع كالآتي:
١) الاقطاب (الفاعل): هم الذين يديرون اللعبة، والابطال المحتملون للرواية: صلاح كامل، خليل الراضي، اسماعيل العماري. يولد فعلهم من الحماسة، من رغبتهم في تغيير

الواقع، من حاجة الى تأكيد قيمهم.
٢) الخصم (المعارض): انها القوة المعارضة، الحاجز الذي يمنع الفاعل من تحقيق رغباته.
٣) الغاية: الهدف المنشود أو القيمة المقصودة هو الاصلاح السياسي، والحرية والمستقبل الأفضل. وهذا الهدف يفرض تضحيات جسام: اضرابات، السجن (خليل) أو الموت (اسماعيل).
٤) الموجِّه: انه العنصر الذي يمارس تأثيراً ويوجه مجرى الفعل بصورة غير مباشرة. ويتمثل في الرواية التاريخ الذي يرمي ثقله على كل الاقطاب. ويبدو أن الموجِّه يلعب دوراً ذا اهمية كبرى في الرواية ويسيطر على الخلفية الفكرية للشخصيات الرئيسية.
٥) المتلقي: انه المستفيد من الفعل وهو ليس الّا الشعب ذاته أو المجتمع الذى سيفيد من التغيير المرغوب.
٦) المساعد: يأتي دعم الفعل الثوري من حالة المجتمع العراقي .

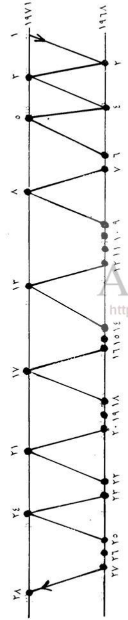
اما في مايتعلق بالحبكة العاطفية صلاح ـ هدى، فالقوى الاساسية الستة تتوزع كالآتي: الفاعل هو صلاح، الغاية المرجوة هي هدى، الخصم هو ماضي هدى وعائلتها. الموجِّه ليس الّا الفراغ النفسي والحاجة الى المراة، والمتلقي هو شخص هدى وما توفره من هدوء نفسي، والمساعد هو اسماعيل العماري الذي اراد ايقاظ ضمير صلاح وحثّه على الزواج من هدى.

الفاعل	الهدف	الخصم	الموجّه	المتلقي	المساعد
صلاح كامل خليل الراضي اسماعيل العماري	التغيير السياسي	السلطة السياسية	الاحزاب السياسة التاريخ	الشعب	الاجتماعية
صلاح كامل	هدى	عائلة هدى / الماضي	الفراغ النفسي	السلام الداخلي	اسماعيل العماري

(٥) زمن السرد

لم تكن المدة في الرواية التقليدية الا تكثيفاً لمدة أطول هي مدة الحكاية المروية. ولم يكن ممكناً تصوّر الاحداث الّا في تطورها الزمني: ولادة، نمو، ذروة، هبوط. وفي هذا التسلسل التاريخي المنظّم، كان على الروائي أن يلجأ الى الاختصار والإسراع والقفز للوصول الى مراحل خصبة بالاحداث.

في «الانهار» ينقض الربيعي هذا المبدأ الجامد ويلجأ الى الانقطاع في الزمن والتغيير فيه من خلال دمج زمنين بعضهما ببعض أو مكانين كما يفعل مرات. من الواضح ان احداث الرواية تدور بين شباط ١٩٦٨ و آذار، لكن الروائي يعتمد تقطيعاً رشيقاً حيث يتداخل نصّان في تبديلات ناتجة عن تغيّر الزمانية. الحركة تنمو بطريقة غير متسلسلة حيث نلاحظ الإستذكارات (عودة الى الوراء) والاستباقات (التقدم الى الامام).



توزيع الفصول والتسلسل التاريخي

اذاً فالروائي عمل على تطوير نصّين معاً. احدهما تعود مراحله الى الماضي الذي يجري في بغداد (٣ك ١٩٦٨ ـ ٥ تموز ١٩٦٨) والأخر يجري في الحاضر في بيروت و في بغدا (ايلول ١٩٧١ ـ آذار ١٩٧٢). ويبقى الزمن الممتد من ٥ تموز ١٩٦٨ الى ايلول ١٩٧١ زمناً فارغاً حيث لم يشر الربيعي الى اي حدث جرى فيه. لابد من الاشارة الى ان النصّين بقطعهما حدث سياسي قرر مصير الشخصيات الرئيسية وهو ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨.

احداث الماضي
(٦ اشهر + ٥ ايام)
↓
١٩ فصلاً

من ك ٢ ٦٨ ← ٥ تموز ٦٨
↓
ك ٢ = فصل واحد
شباط = صفر
آذار = صفر — زمن فارغ
نيسان = فصل واحد
ايار = ١٠ فصول
حزيران = ٥ فصول
تموز = فصلان

احداث الحاضر
(٦ اشهر + يومان)
↓
٩ فصول
من ايلول ٧١ ← ٢ اذار ٧٢
↓
ايلول = ١
ت ١ = ٤
ت ٢ = صفر
ك ١ = ٣ زمن فارغ
ك ٢ = صفر
شباط = صفر
آذار = ١

نلاحظ ايضاً أنّ لكل من الفترتين الزمنيتين (٦ اشهر) عدداً مختلفاً في الفصول (٩/ ١٩).

يستخدم الروائي كل الطرق الممكنة لكي يبعد السرد عن الروتين. فهناك حيناً تعليق للزمن (استراحة) بإدخال الوصف أو التأملات العامة حول الفن أو السياسة، خلال الحوارات. في الفصل السادس مثلاً يعلق السرد ليحل وصف مطوّل لشقة صلاح واصدقائه (ص ٥٩ ـ ٦٠ ـ ٦١). وهناك حيناً آخر إغفال لمرحلة كاملة (حذف) حيث يسكت الروائي عن الفترة الممتدة من ٥ تموز ٦٨ الى ايلول ٧١، ولا يذكر الاحداث المرتبطة بحياة صلاح، الشخصية الرئيسية. كما لايذكر دوافع التزامه السياسي الجديد وزواجه من امراة غير معروفة في الماضي الخ..

اخيراً يكثف الربيعي احياناً سنوات في جملة أو في مقطع لاختصار مراحل فقيرة بالاحداث. «نهضت واسرعت الى أمي لأسالها عن اخبار الفتاة. فاخبرتني ان الوالد قد توفي و البنت معلمة في بغداد. والاهم من كل هذا انها لم تتزوج ولم اتوان عن ان اطلب منها الذهاب الى بغداد لتخطبها لي. وقد لبت أمي الطلب وتمت الامور بيسر» (ص ٨٧)

(٦) ـ اللغة، والحوارات، الوصف

ـ أ ـ أنا وهو

الـ «هو» هو شخص الرواية بامتياز. لقد أقلع العديد من الكتّاب عن اعتماد هذا الاسلوب الروائي لاستبداله بالـ «انا»، وخاصة في اليوميات الحميمة التي تبدو كتابتها تمريناً في الموضوعية. إن هندسة «الانهار» تبتعد في هذا المجال عن المنحى الكلاسيكي وتدمج مستويين للسرد: المؤلف ـ الراوي، والبطل ـ الراوي. في احداث الماضي (١٩٦٨) يورد المؤلف هذه الاحداث مموّهاً حضوره تحت ستار من الواقعية الواهية.

فبإمكاننا الاشتباه بأن صلاح، الشخصية الحاضرة في كل فصول الرواية والتي تشكل حلقة الربط الاساسية في شبكة العلاقات بين الاشخاص، ليس الّا الكاتب ذاته. لكن الروائي حافظ على التمييز بين الـ «أنا» والـ «هو»، وهكذا فالفصول التسعة عشر مكتوبة بصيغة الـ «هو»: «قلّب صلاح صفحات الجريدة الحكومية التي تركها احد الطلبة على الطاولة. ودارت عيناه بين صفحاتها فلم يجد مايقرأه. فتمتم بحنق. سخافات، ثم طلب من النادل أن يحضر له قدح لبن، وزجاجة مبرّدات لخليل» (ص ١٠٨).

اما في احداث الحاضر (١٩٧١) فيأخذ السرد شكل اليوميات الخاصة التي يكتبها صلاح بصيغة الـ «انا». هكذا تسقط كل الحواجز وتصبح الشخصية الرئيسية هي البطل والراوي، وبالتالي يتم ذوبان كلي، بطل ـ مؤلف ـ راوي: «استخرجت دفتراً كبيراً أحمله معي دوماً. فتحته على صفحة بيضاء. وبدأت بتخطيط بعض الوجوه التي تتوزع في مقهى (الهورس شو»... رسمت وجه رجل أشيب ذي طلعة بهية.. ثم اخذت أقلب رسومات دفتري، فتوقفت عند تيريزا بتكوفا وهي منطرحة على الرمل (ص ١٢ ـ ١٣).

ـ ب ـ الاسلوب المحكي والحوارات

ان استعمال الروائي اللغة المحكية يهدف الى جعل صورة الشخصيات جذابة ومثيرة. هذا مانقع عليه في الحوارات والاحاديث، لكي تبدو طبيعية وعفوية لذلك فإن العبارات مألوفة، وهي تنقل الحياة الطلابية على بساطتها:

« ـ اذا كنت ثقيلاً لهذا الحد، فلماذا تجلس بجانبي؟

وتمتم صلاح

ـ اسكت ايها البليد

وهب سعدون واقفا

ـ اتريدون ان تنصبوا من انفسكم انبياء؟ سامسح بكم الارض ورب الكعبة اذا عاملتموني هذه المعاملة.

وامسك به صلاح من ذراعه وهو يقول بنفس لهجته اللامبالية:

ـ اسكت واحتفظ بثورتك السخيفة هذه...» (ص ٦٧ ـ ٦٨).

أما الحوار فله أهمية اولية في الرواية لانه العنصر المحرك الذي يصعد الحركة. السرد مختصر الى حدّه الادنى وكذلك الوصف. وللحوار بعدان: بُعد سطحي لإظهار بساطة الحياة. وبُعد عميق للدلالة على ثقافة المؤلف. فالحوار يتطرق الى مشاكل سياسية وفنية وادبية ويساهم في توضيح وجهة نظر الروائي:

« قالت ياسمين:

ـ لا ادري كيف استطاع كازانتزاكي ان يخلق شخصية زوربا؟ وكم أعشق ان اكونها! ان أحب الحياة هذا الحب اللاهب مثل زوربا.

فعلق على كلامها:

ـ زوربا في رأيي نموذج حي من البشر، يعيش حياته وفق ماتمليه عليه رغائبه ونزواته دون ان يكبحها. وامثال هذه الشخصية لايعدّون شخصية الأب كرامازوف عند دوستويفسكي، مثلاً. اتتذكرينها؟

وهزت رأسها بالايجاب ثم اوضحت:

ـ اتذكرها شخصية ذلك العجوز اللعين. ولكن لدى زوربا شيئاً من الحكمة. أما لمست هذا؟ حتى ان الشاب المثقف وجد كل قراءاته مشلولة امام حكمة الدهر في فم زوربا. أما الاب كرامازوف فكان بهيمة داعرة ليس الاّ» (ص ٧٣).

ـ ج ـ الوصف والصور

كان الوصف في الرواية التقليدية يفيد «لزرع ديكور، لتحديد إطار الفعل، لتصوير المظهر الخارجي للشخصيات»[٢٢] هذه الطريقة قد تحدث انفراجاً بعد توتر أو بعد تشويق اذا ماقطع الوصف لحظة حرجة، أو قد توسّع الافق السردي. وللوصف ايضاً مهمة تصويرية لأنه يقدم لنا لوحات حاضرة الاّ ان الوصف اذا طال، قد يبطىء الحركة وينحسر اهتمام القارىء.

الربيعي يعتمد الوصف بانتباه كبير. ليس الوصف مهملاً في «الانهار»، الا ان الرواية لاتتوقف الاّ لومْضة سريعة. الاستثناء الوحيد هو وصف الشقة التي يقيم فيها صلاح وخليل وسعدون وحسين، وقد ملأ ثلاث صفحات. هذه الاطالة في وصف غرفة كل منهم تهدف الى كشف شخصية كل منهم، اذ الشيء يدل على الانسان. خليل نموذج الرجل المنطقي والموضوعي والمتزن، غرفته مرتبة ونظيفة ومزينة بالازهار. بينما غرفتا سعدون وحسين هما على صورتهما، تسودهما الفوضى. والربيعي يؤمن بارتباط الاشخاص بمكانهم. ثمة تناغم، وتوافق تام، بين الديكور والمقيمين. وللوصف هنا قيمة رمزية اكثر منها واقعية. ويستخدم الربيعي الوصف ليرسم لنا صورة سريعة للشخصيات. مبرزا ثلاثة عناصر: الوجه والشعر والعينين. وكذلك يشير لماما الى سيكولوجيتهم من دون ان يقدم تحليلا جاهزا.

بالاضافة الى ذلك. يبرهن الربيعي على امتلاك تام للغة. فمفرداته وتعابيره تنطبق على الشخصيات وتدل على دقة وغنى بالغين. نلاحظ خاصة وفرة الصور وتنوعها الكثير. دفق من التشبيهات والاستعارات يدل على قريحة ماهرة وايحائية. فالماضي شبيه «باكام تنبسط تحت عسف الذكرى» (ص ٨). والتظاهرة هي «كطود متين من الرجولة والفداء» (ص ١١٩). والانسان يصبح «اليد والضماد والمتلقي للنزوات المستبدة» (ص ٨). وفي مكان اخر «امواج البحر الاسود الثائرة تصفع وجه الشاطىء المستكين» (ص ١٣). و «الفرحة الشقراء تتوقد من جديد» (ص ١٧١). وهكذا فالربيعي رغم واقعيته الحادّة ينجح بمنح روايته الحيوية الداخلية. بفضل تنوع اللغة المحكية والصور المتدفقة والرموز التي ترصع النص.

(٧) ـ الدلالات

تمتد جذور «الانهار» الى واقع الحياة. ليست المسالة خيالا. ولكن حقيقة معيوشة ربما من قبل المؤلف نفسه. الشخصيات الرئيسية وجدت نماذج لها في اكاديمية الفنون الجميلة حيث اتمّ الربيعي نفسه دراسته. الاطار والحقبة الزمنية الممتدة من ١٩٦٨ الى ١٩٧١ هما بمثابة القماشة الخلفية للرواية وهكذا فالروائي يتناول موضوعا ارتبط فيه شخصياً ونتساءل ما اذا وقع في فخ السيرة الذاتية. ماهي اذا أبعاد رواية تبدو لنا «شريحة من حياة المؤلف؟».

أ) رواية الخيبة

«الانهار» هي رواية الفشل والخيبة. غالبية الشخصيات تغرق في التشاؤم. كل الآمال والطموحات اجهضت. من هنا اللجوء الى الخمرة للهروب من الواقع المرّ: «الخمرة ملاذ عظيم» (ص ١٤٩)، «حبيبة وفية» (ص ١٥٠). والطلبة يسكرون دوماً: «ترنحت خطوات سعدون وهو يصعد السلم باتجاه غرفته. زلت قدمه قبل أن يطأ الارض فانفلت جسده هاوياً ولكنه استند الى الجدار بكلتا يديه وواصل الهبوط..» (ص ١٥٩).

في الواقع كل المشاريع تفشل على الصعيد العاطفي أو السياسي أو الفني. اي من العلاقات لم تجلب السعادة ولم تؤد

الى الزواج هدى ـ صلاح. هدى ـ حسين. وصال ـ حسين. ياسمين ـ صلاح. ياسمين ـ حسين وكذلك في السياسة. فالشخصيات الملأى بالطموح في بداية الرواية تجد نفسها في النهاية في نقطة الانطلاق ذاتها ولا تتوقف عن ترديد كلمة فشل باس (ص ١٨٥) اي شيء لم يتغير بعضهم يرضى بالاستسلام والتخلي ويقبل الواقع بكل بشاعته ويتالف معه (صلاح، خليل) والآخرون يمضون بهامشيتهم حتى الانتحار (اسماعيل، عامر) وغيرهم يضيع في وظيفة داخل البلاد (هدى، خليل) أو خارجها (سعدون، الفلوجي).

حتى على الصعيد الفني، تتساءل غالبية الشخصيات المتخصصة في الفن التشكيلي، عن غاية الفن في مجتمع فاسد. فيتوجهون الى السياسة (حسين، خليل، اسماعيل) تاركين لصلاح همّ تنمية فنه. ولكن حتى صلاح، وهو الذي يبدو الاكثر تكيفاً، يعبر عن رفضه بالرجوع الى الماضي السحيق، الى اسطورة جلجامش التي يستمد منها موضوع معارضه.

هذه الخيبة العامة يختصرها خليل الراضي وهو يقول لاصدقائه «لقد عاشرتكم اربع سنوات، في السكن والدراسة، وحديثكم لم يتبدل، همومكم لم تتبدل ايضاً، ولكن الى اين وصلتم؟ هاهي السنة الاخيرة على وشك ان تنقضي لتعودوا الى مدنكم وتتوظفوا وتتزوجوا من بنات خالاتكم او اعمامكم او من بنات الجيران في احسن الاحوال، ثم يأخذكم المجرى الجديد... الديون والاولاد والايجار» (ص ١٥٦).

ب) رواية التمرد والنضال الاجتماعي

كل شخصيات الرواية هي من الشبيبة الثورية المنسلخة عن محيطها وعن عائلاتها. اي عنصر «عجوز» لايقطع انطلاقهم، لا أب ولا أم ولا استاذ. كلهم متفقون حول ضرورة الثورة ويشاركون في التحركات الشعبية. «الانهار» هي اذاً من الناحية الاجتماعية رواية تاريخية تسجل الاحداث التي شهدها العراق بين ١٩٦٨ و ١٩٧٢ كما نظرت اليها فئة من الناس الذين ينتمون الى الطبقة المتوسطة او الفقيرة والذين لايتصورون تحسين أوضاعهم الآ بالدراسة والنضال. لذلك ان كل الحوارات تدور حول موضوع واحد هو السياسة وكل هموم الاشخاص تتمحور حول فكرة ثابتة هي التغيير.

ج) رواية الإلتزام

صحيح ان مناخ الرواية متشائم. فهي تنتهي بموت اسماعيل وبفشل رفاقه. الا ان الصحيح أيضاً ان «الانهار» متجذرة في الحياة العراقية لتفتح الابواب للأمل.

انها رواية تعلن عن ايمانها بالمستقبل فالتاريخ يصنعه النضال من دون التوقف عند السقطات والخطوات المخططة.

الواقع مرير لكن الامل اكبر «يجب ان لاتسيّرنا الاحقاد لان هذا سيؤدي الى تدمير البلد» (ص ٣٦). الربيعي يعلن ضمناً التزامه بقضية الشعب املاً بمستقبل افضل.

خلاصة

«الانهار» ليست رواية حديثة بالمعنى الغربي للكلمة، حيث أصبح «التاريخ» و «الشخصية» و «الالتزام» مواضيع بالية. وليست كذلك رواية كلاسيكية حيث تروى حكاية مثيرة وفقا لتسلسل الاحداث التاريخي تضع على ساحتها عدداً من الشخصيات، وتحلل افعالهم واطباعهم ومشاعرهم تحليلاً عميقاً، وتعطي امثولة سيكولوجية او اجتماعية او ميتافيزيقية او دينية.

إنها رواية تعانق الواقع وتقول «شيئاً من دون تفصيل حبكة ما او اعطاء تحليل سيكولوجي للبطل او للشخصية. انها شريحة من حياة شعب مأخوذة في حقبة محددة من تاريخه ووفقاً لتقنية خاصة بالربيعي. وفي هذه التقنية تتشابك الاحداث والشخصيات والزمن تاركة للقارىء متعة اعادة تركيبها، تساعده على ذلك علامات الاستدلال التسلسلية التي تجعل هذه العملية ممكنة. في الواقع، ليس للرواية من خاتمة، لأن الحياة تستمر وعلى القارىء ان يستخلص النتائج. وهكذا «فالانهار» هي رواية خارجة عن التقليدية، وعن القواعد القديمة للنص المنظم والسهل، من دون أن تقع في هفوة الرواية الحديثة التي لم تؤكد حضورها بعد في العالم العربي والتي لم يتهيأ لها القارىء العربي بعد لاسباب ثقافية وايديولوجية.

هوامش

● نشر المقال في العدد الثاني ـ شباط ١٩٨٧ من مجلة PHARES اللبنانية.

● رواية زينب لهيكل صدرت طبعتها الاولى عام ١٩٧٠ وباسم مستعار ـ (المترجمة) ـ

● أنانات: جمع أنا ـ المترجمة ـ

(١) ماكاريوس، راوول ولورا: «انطولوجيا الادب العربي المعاصر (الرواية والقصة)» ص ٤٠، باريس، سوي، ١٩٦٤.

(٢) بقية هذا التيار الرومنطيقي تظهر في الروايات التالية: «في سبيل الخلود» ١٩٤٦ لصاحب الدباغ، و «الخطيئة» ١٩٥٥ لرضاء الدين الحيدري، و «نهاية حب» ١٩٤٩ لعبد الله نيازي، و «الثالوث» ١٩٥٣ ليحي عباس، و «فتاة الريف» ١٩٥٧ لعبد الله حلمي، و «ناديا» ١٩٥٧ ليلى عبد القادر، و «التائهة التافهة» ١٩٥٨، و «اين تذهبين» ١٩٦١، و «الحب الاقوى» ١٩٦٧ و «بيت الذكرى» ١٠٦٨ لحازم مراد.

● ● وكتب آخرون روايات تاريخية: «سبي بابل» ١٩٥٥ لعبد المسيح بلايا، و «صفحة من زوايا النسيان» ١٩٥٦ لتاج الدين العمري، و «عهد مضى» ١٩٨٥ لداوود سلوم الخ..

(٣) ـ فاضل: «مجنونان» ١٩٣٩.

(٤) ـ الخليلي: «الضائع» ١٩٣٧، «في قرى الجن» ١٩٤٥ ـ ١٩٤٨.

ذاكرة العطّار

محمد خضير



١ ـ صفات القاص وعاداته

ما ضمانات الكاتب وهو يتقدم نحو عمله ، وعمله هنا كتابة القصة القصيرة على وجه التحديد ؟

لدينا من جهة تقاليد فنية ، وتراث عالمي ضخم . نعم . وظنون واحتمالات عن انتهاء عصر القصة القصيرة .. ربما . لكن ماذا لدى الكاتب المؤمن ببقاء هذا النوع من دوافع وحوافز ؟

إنّ كاتب القصة القصيرة يحتاج الى دافع خاص به ، دافع محلي ، دافع اكثر التصاقاً بشخصيته ، وتطابقاً مع صفاته . وعلى العكس من عالمية الرواية ونموذجيتها الفنية وغائيتها الكونية والفكرية ، فإن شرط القصة القصيرة ارتباطها بتربة خاصة ، بدرجة حرارة ملائمة ، بباطنية سيمبائية ، إنطواء شخصانيّ .

لنتأمل هذه المشاهد الراكدة في وعي القصاص : طريق ترابيّ بين حائطين طينيين يتلوىٰ في أعماق بستان نخيل . جدول ضيق تزاحم الأعشاب مجراه وتغمره الظلال . كوخ حارس البستان العجوز . كوز ماء على جانب طريق تحت شجرة وارفة الظل . جذع شجرة معمرة ربُطت اليه القوارب مراراً . طبل يُقرع طوال الليل في زاوية مجهولة بالمدينة . خفّاف في دكانه على حافة الصحراء ينكبّ على خصف نعليه الأخيرتين اللتين سينتقل بهما الى السماء . صفّار يدير ظهره للزمن ويطرق في دأب عنق وعاء أو قِدراً كبيرة . دكان عطار مزدحم بالعلب المغبرة .

أضيفوا ما شئتم من مشاهد ، أما انا فقد عثرت على بغيتي في المشهد الأخير ، لأنه ملائم لوصف الفن الصغير القصير[1] . فلا أكبر من دكان عطار هي ذاكرة القصاص وقد اختلطت فيها روائح الأعشاب والبذور والزيوت : تلك هي ضمانة القصاص المكتفي بنفسه والأمين لأسلوبه . عيناه على الماضي الأثير ، ويده تمتد الى تلك العلب العديدة ، يميز روائحها الأليفة ، ويلتقط العلبة المطلوبة .

إني أتحدث هنا أيضاً عن قصاص قنوع ، حرفيّ صغير ، سليل الصناع الذين يؤثرون العمل اليدوي على الماكنة السريعة . التأمل ، والبطء ، والدقة والاخلاص والكمال ، والزهد والكفاف هي خصاله . المادة المتينة ، والقطعة الصغيرة المتقنة هي إنجازه . الخيال وحرية التصرف هما ميدانه ووسيلته . الضوء القليل والصمت والمشية البطيئة وحصر الركبتين بالكفّين والقيلولة القصيرة هي عاداته . إبحثوا عن أضواء لإنارة تقاطيع وجه القصاص (قصاصي) لكنكم لن تحصلوا على شيء جديد في الصورة . فالحدود المرسومة ، والخصال المعروفة في مسحة لازمنية . انها تربطه بتقاليد الوراقين والنساخين الأوائل ، وبطقس السرد الحكائي القديم ، ولجمهور المقهىٰ ، وبدكة السوق ، وبرواق المسجد ، وبضباب الحمام العام . إن انموذجي الذي أقتدي به أقدم من قصاص الخمسينات ، فقد يكون أحد الحكائين المشهورين أمثال (خالد بن يزيد) الملقب (خالويه المكدي)

الذي رسم الجاحظ قسماته الطريفة . إني لأشعرُ ماشياً في جادة بالبصرة القديمة ، ازاحم ناساها في أسواق الجمعة ، أخالط رجالها الملتحفين بالبُرد الخشنة ، واني لأسمع (السروجي) و (أبا الفتح) يحكيان مغامراتهما في أصقاع بلاد العرب المترامية[٢] .

أشعر بهذا الشعور كلما ضمني قطار مزدحم بالمسافرين ، وحللت في المدن المتفرقة ، وعبرت الجسور الخشبية او الحجرية الصغيرة ، وجلست في خباء للرعيان ، أو مضيف في الأرياف ، اوجمعني بـ(الأسطوات) دكان ضيق ، أو توسلت بـ(كاتب عرائض) تحت سقيفة متداعية[٣] .

أكتفي بهذه الصفات اللصيقة بصنوي القصاص ، وأنبذ عادات وصفات تجلسه في قفص الكتابة المنتظمة ، وتيسر له مكانة بين المشاهير . يطيب لقصاصي أن يمضي نهاره جوّالاً ، ناسياً مهنته ، مزدرياً حاجته لمنضدة ومقعد وثير . إن قصاصي لايعير أهمية للعادات الثابتة . فلا هو يجلس على منضدته في وقت معين من النهار ، ولا يصغي لإلحاح الوحي على قلمه ، ولا يستعين بدفتر ملاحظات على فوضى ذاكرته[٤] .

وكيف ينظر هذا القصاص الى عمله ؟

القصة القصيرة لديه (فن القناعة ـ أو ـ البساطة) . ذلك لأنها تقتنع بكوة صغيرة للنظر ، وشخصيات قليلة عابرة ، في لحظات قصيرة بحساب الزمن الطويل ، تأتي من مكان وتذهب الى مكان آخر . ومن هذه الكوة لانشاهد إلا تفصيلات أو أجزاء من المنظر الكبير للواقع الخارجي . فقد تحدث في الخارج أحداث عظيمة ، لكننا وإن كنا لانسمع ولا نرى إلا أصداء وومضات واشارات منها ، فإنها ذات تأثير صاعق في نفوسنا ، أقوى وأسطع مما يصدر عن الأشياء الكبيرة والأحداث العظيمة بأجمعها . وعندما تُسد الكوة أحياناً فإن الخارج يظل مصدراً أساسياً للتصورات والتوقعات والانطباعات والذكريات .

القناعة أو البساطة ليستا ضالّة ، وانما حدود القدرات ، ومعرفة تقاليد النوع الأدبي ، وامكانات النظر والملاحظة ، وطبيعة الافكار التي تكتفي بالصغائر والتوافه ، حين ترفعها من درجة التفاهة والصغار الى درجة الإهتمام الإنساني الرفيع ، بعد أن تمنحها حجماً ومعنى .

وعظمة هذا الفن الصغير أنه لايمتلك مقومات العظمة ولا البقاء . القصة القصيرة فنٌ عابر كأوراق الشجر التي تجرفها الريح[٥] . إنها تشبه جدولاً صغيراً هادئاً ، إذا ما وازناها بالرواية التي تشبه بحراً . وبعضنا ـ نحن القانعين ـ يفضل مسايرة نهر صغير على ركوب أهوال البحر[٦] .

القصة القصيرة فنٌ يقترن بالطابع الشخصية لكاتبها ، اكثر من الرواية : تتطابق فيه عناصر الخلق الفني مع العناصر الشعورية واللاشعورية في شخصية القاص ، الذي يستطيع بسبب هذا التطابق السيطرة على مملكته الصغيرة سيطرة تامة . ويُعزى نجاح قصة أو جودتها ، بعد ذلك ، الى مدى تطابق حساسية شخصيات القصة ، وتلاؤمها والجو المرسوم ، مع حساسية الكاتب الذي استطاعت رسمَ جوّ القصة . وعلى العكس ، فإن رداءتها ترجع الى خروجه عن طبيعته وكذبه على خلائقه .

إن سيطرة القصاص على عمله تأتي من وجوده ضمن كل جزء او مشهد او سلوك شخصيةٍ في القصة . وهنا تندحر فكرة اختفاء القصاص وراء عمله ، ولا يرتبط مقياس الجودة بحذق القاص في الاختفاء بل بحجم الظهور . فلا بدّ من وجود يدٍ ماهرة وانْ كانت خفية . لابدّ من وجود بصمة أو توقيع يشير الى الصانع الماهر . توقيع يترسخ مع الزمن ، كما ترسخ توقيع نجار على باب قديم ، أو خزّاف على صحن أثري ، او نساخ على هامش مخطوط عتيق . فالظهور المقصود هنا مهارة تخدم النص القصصي ، ولا ترتد بربح على صاحبها . يفنى الصانع في صنيعه ، ولايكل هو من عمل الفناء والذوبان ، فكأن ظهوره واختفاءه سواء .

في القصة القصيرة يكون القاص نفسَه ، أسلوبه . حيث لا انفصال بين الأداة والموضوع ، بين النظرة والمنظور . هذا الفن قطعة واحدة متماسكة يلخص القصاص فيها موضوعه بأقصر مسافة ، وأقصر زمن ، وأصغر انفعال ، وأزهد غاية .

إن قصاصي ، الذي أنتسب إليه ، خرج مع جرابه في الماضي البعيد ، سائراً على (الطرق الهوائية)[٧] ، نحو (يوتوبيا) تتكرر في أحلامه . وسيصل الى هناك في مستقبلٍ غيرِ بعيد ...

٢ ـ مسافة الخيال :

يضيّق القصاص من مجاله الحيوي ، مجال الخلق القصصي ، حين يُعرّف مصادر قصصه بأنها مصادر واقعية بحتة . ما يحتاج الى توضيح هنا وتدقيق هو مسافة الواقع التي يتحرك فيها الكاتب ، وأي شيء في هذا الواقع سيتحول الى قصص . أواقعُ المصادفة العمياء ، اللحظات العابرة والتفاصيل اليومية التي تشير الى حاضر ، أم الذاكرة الجمعية للناس التي تختلط فيها تناقضات وأحاسيس الماضي والحاضر ، أم النهر الذي يجري نحو المستقبل ؟ وكيف سينتقل كل ذلك الى صعيد القصة ؟ في أي موقع يكون القصاص ؟ في التيار أم على الضفة[٨] ؟

المواقع والإختيارات هي التي تميز قيمة أعمال القصاص ، وقدرته على التأثير ، ورسم أبعاد المشهد المعاصر ، وتجديد الأشكال .

أصرّ على أنني كاتب واقعي ، لكني أعطيت مخيلتي حقّ أن تذهب الى الحافة الخطرة للواقعية . عندما قررتُ ، في حمى

تاملي . أن أذهب الى المناطق المجهولة للواقعية . وجدتُ أنها تقع عند الحافات البعيدة . حيث خطوة واحدة تلقيني في أسفل الهوة . أو تحلق بي الى معارج الخيال الباهرة . لم أكن اكثر وعيا بهذه الخطوة . في يوم كما انه اليوم . ليس هناك سراب أو ضباب أو عمى . أو اثقال وسدود . الحافة واضحة . وانا على علم تام بخطوتي الاتية . ولست هنا لالوم زملائي القصاصين الذين يسيرون على الطرق الامنة كما رسمها لهم الواقعيون الأوائل . ولانهم يتجنبون السير على (الطرق الهوائية) . ذلك ان المسالة . لنا جميعا . مسالة وسائل ووقت ومواقع واختيارات .

إن الاتجاه الاخير في قصصي يبحث عن الشيء المالوف . عن الكامن والدفين في الشيء العادي الظاهر . وبعبارة أخرى يبحث عن . الخيالي . في الشيء الواقعي . ولا ينبغي لنا ان تقلقنا هنا كلمة . خيالي . . فالمقصود بها ليس المعنى الوهمي او اللامعقول . الخيالي الذي اقصده هو معنى لقوة إشعاع صادرة عن جوهر الشيء الواقعي . لاتنفصل عنه . كما لا ينفصل الاشعاع عن قطعة الماس .

ولنتذكر بهذا الصدد كاتباً عاش في روسيا قبل قرن ونصف . ومازالت قصصه تؤثر في نفوس معاصرينا تاثيراً غير عادي . هذا الكاتب هو . غوغول . فكيف تنتهي قصته الشهيرة . المعطف . ؟ تبدأ الصفحات الاخيرة من القصة الواقعية بهذه العبارة . لكن هذا حدث . هكذا تكتسب الحكاية المسكينة . دون توقع . نهاية . خيالية . .

لماذا انتهت (الحكاية) الواقعية نهاية خيالية ؟ لم تكن هذه مشيئة غوغول أو موظفه المسكين الذي مات كمداً بعد أن سرق اللصوص معطفه . فاذا بشبحه الذي يظهر في الليالي يسلب المارة معاطفهم الثمينة . إن النهاية الخيالية للقصة كامنة في البداية الواقعية لها . فهذا موظف ادخر كل ماورده من نقود ليشتري معطفاً . فاذا ماخاطه ولبسه سُرق منه . ولأنه لم يستطع مواجهة اللصوص حيّاً في عالم الواقع القاسي . انتقم منهم شبحاً بعد موته . أليست قوة الفكرة الواقعية للقصة هيَ التي هدت غوغول الى اختراع النهاية الخيالية ؟ إن القوة الكامنة في الفكرة الواقعية للقصة تولّد مساراً خيالياً يمنح الكاتب مسافة جديدة لحركة القصة . واشعاع الخيال يمثل مسافة مجهولة ما كانت لتتاح لو أن الكاتب أنهى القصة نهاية واقعية باردة . وكلما كان الشيء الواقعي قوياً ومعاصراً انطلق شعاع الخيال سريعاً وعريضاً .

هل يمكننا الإشارة الى الخيال من دون إجهاد المخيلة ؟ نعم . عندما لا نفصل الخيال عن الشيء المتخيل . أي عندما لانتصور خيالاً بديلاً عن الشيء الواقعي الذي انطلق منه الخيال . ببساطة . لانكرس مخيلة في حالة من الهوس والإحتدام والتطرف . تنصب لنا إزاء الشيء الواقعي عالماً وهمياً . فالواقعي والخيال أمرٌ واحد . يلتحمان ويتبادلان المواقع من دون أن يلغى احدهما الاخر .

لست متجاهلا المشكلات الفنية للرؤية الخيالية . وفي مقدمتها صعوبة السيطرة على الشعاع الخيالي بعد إطلاقه . ذلك لان القوانين التى تحكم الخيال غيرها التى تحكم الاشياء الواقعية . والمشكلة الثانية عدم مطابقة حجم البناء الخيالي جماليا حجم الموضوع الواقعي الذي انطلق منه . فقد يصدر عن شيء او موضوع واقعي صغير بناء خيالي كبير تضيع فيه الخصائص المادية للشيء او الموضوع الواقعي . إن التغلب على مثل هاتين المشكلتين وغيرهما يُكتسب من إدراك الكاتب الابعاد والمستويات المختلفة للواقع . والحفاظ على إرتباط عناصرها الاصلية والمتخيلة في بناء القصة الواحد . كما يُكتسب من المحاولات المتوالية استخدام طاقة استيعاب شكل القصة القصوىٰ للموضوع .

لو عُدنا الى نهاية قصة (المعطف) لاصطدمنا بكلمة (حكاية) . حيث أراد غوغول ان يؤكد الأهمية الخاصة للبنية الحكائية في قصته . إنّ اخرين من كتابنا المعاصرين . أمثال (بورخس) و (ماركيز) و (كالفينو) و (بوزاتي) سيدركون عظمه الاختراع الحكائي الذي ابتكره غوغول . فينقذون السرد القصصي الخيالي من الابتذال الخرافي والغرابة القوطية . ويضعون بذلك أسس الشكل الجديد للقصة الحكائية . أو ماأستطيع تسميته (الحكاية الجديدة) . إن روح العصر تلتحم بقوة الخلق العجائبي . السحري . لدىٰ هؤلاء . وتجعلنا نلتفت الى ما في شرقنا الكبير من (حكايات) دفينة في كتب خالدة مثل (الف ليلة وليلة) . يرتبط الخيال فيها بحياة واقعية حارة وممتعة .

إن شكل (الحكاية الجديدة) يكرس الهدف الأساسي من صنعة القصة : المتعة والخيال وابتكار عالمٍ جديد .

٣ ـ المدينة والحرب : يوتوبيا :

جعلني الاستغراق في المكان . أستزيد من التأمل في سعة المدينة التي أعيش فيها . منذ خمسة واربعين عاماً . ولم أغادره إلّا اضطراراً .

احتجتُ الى عين غريبة لكي أعرف مدينتي معرفة اكيدة . وكما اني لازمتها لكي اكتشفها . فقد تنكرت لكي أعرفها . هدمتها كي أبنيها . استبدلت بها (يوتوبيا) كي احتفظ بحقيقتها الأصلية . كنت أعجب مما يتسنىٰ لرحالةٍ أوربي من جلاءٍ في رؤية المشاهد . ودقةٍ عجيبة في وصف الأشياء التي لازمناها طويلاً وألفناها . إلى أن تعلمت درس المسافر الغريب . فجعلت بيني وبين مدينتي مسافة هي المسافة بين العين والمشهد . وبين اليد والشيء الملموس . وبين الشيء المألوف واشعاعه الخيالي . بعدئذ اصبحت المدينة

صغيرة . مستقري الابدي ، اوسع من فردوس .

على هذا السبيل تبدت لي مدينة عراقية اخرى . فقد عشت في الناصرية عامي ١٩٦١ ـ ١٩٦٢ . ولما عدت اليها عام ١٩٧٨ ظهرت

المدينة أمامي بمظهر آخر ، كان القطار الذي يقترب من المدينة يوقظ في نفسي أحاسيس غريبة ، ونقلت الأهوار التي مررنا بها في أطراف المدينة بوادر رؤيا قادمة . كانت الساعة الكبيرة في محطة المدينة معطلة ثابتة العقربين . وعندما توغلت في شارع طويل داخل المدينة واجهتني ساعة معطلة أخرى في أحد الميادين . ثم ظهرت ساعات جامدة غيرها في اكثر من ميدان . وتيقنت حينذاك اني ازور مدينة خيالية غير الناصرية .

في صباح من أيلول ١٩٨٠ . خرجت الى ساحل (شط العرب) . في الطريق ازدحمت الشاحنات العسكرية بالجنود العراقيين . وعبرت الوجوه سحابات الأمل والترقب والصمت مع بوادر الخريف . واختلط الحفيف الرقيق الذي تنفثه الأشجار المعمرة على ضفة النهر بهمهمة ودمدمة وزحزحة السلاح والحديد والبزات الخشنة . ثم امتد أمام نظري جسر حديدي عسكري بين الضفتين ، لم يكن له وجود قبل أيام . وعرفت أن مدينة أخرى قد ولدت ، ذلك الصباح ، في جوار النهر . وبزغت في خاطري (رؤيا خريف) ، أول قصة اكتبها بعد إنقطاع طويل عن الكتابة .

نستطيع ـ نحن الكتاب العرب ـ أن نبتني مدناً خيالية ، في جوار مدننا الأصيلة نقيم فيها عوالمنا القصصية ، كما اقام (فوكنر) عالمه في مدينته الخيالية (يوكنا باتوفا) و (ايتالو كالفينو) في اكثر من (مدينة غير مرئية) و (ماركيز) في (ماكاندو) . كما نستطيع أن نخلق لنا (يوتوبيات) تضاهي يوتوبيا (ماركيز) المثالية ، التي عناها في خطابه أمام الاكاديمية السويدية لما تسلم جائزة نوبل :

> ـ مخترعي الحكايات ـ الذين نؤمن بكل شيء ، نُعطى الحق في التفكير بأن الوقت ليس متأخراً للانطلاق في خلق (يوتوبيا) مناقضة ، سيكون فيها مستحيلاً على أيّ كان أن يختار للآخرين حتى شكل موتهم ، وتحصل فيها السلالات المحكومة بمائة عام من العزلة ، على فرصة ثانية على الأرض والى الأبد» .

جعلتني أيام الحرب أراقب تغيرات وجه (البصرة) ودورات أزمانها المتعاقبة ، فأحسست بأن تكرار خرابها واندثارها ، ثم قيامها وتجددها ، سمات أساسية فيها . وعيُها الطويل بالحروب جعلها تنمو ببطء ، وتتجدد ببطء ، وتمتص زمنها ببطء ، تلتئم على بيوتها وتتقلص ، وتغلق أبوابها الكبيرة ، ويغطيها التراب والدخان ، ويغادرها أهلوها ، فتحسب أن دورةً من دورات موتها قد حانت ، وأن غيابها وشيك . تحاصرك الرؤيا السوداء ، وتقودك خطاك في الشوارع الخالية الى حافة المدينة المطلة على الصحراء ، ولما تزل الرياح الرطبة تنقل إليك ، طوال الليل ، رائحة الموت المعلقة فوق البحر . أنت واقف الآن أمام بوابة قديمة في (الزبير) ـ والزبير بالنسبة للبصريّ آخر الدنيا ـ . ماتزال مستغرقاً في رؤياك ، عندما تنشقّ الرمال عن قرص الشمس المنير ، صاعداً بتؤدة ، فتنكشف لعينيك معالم مدينة أخرى ساحقة ، تلامس رؤوس أبراجها وقبابها أطراف السحب الذهبية . يوتوبيا ساطعة ، تدخلُ الى المدينة ـ الفردوسية هذه ، وفي قلبها تعثر على مدينتك التي غادرتها ، لم يتغير فيها شيء ، الاسواق ذاتها والجسور والأزقة ... لم تفعل المدينة سوى أنها ، مع شروق الشمس ، خلعت عنها جدرانها الخربة ، كم تغيرّ جلداً أغبر ، فتجلت بحقيقة ثانية ، وزمان جديد . كانت المدينة تكمن هناك ، بعيداً في قلب الحرب ، وكان الاهتداء اليها يتطلب بصيرةً بعيدة ، وخطوات ثابتة محسوبة ، ومخيلة شهرزادية .

لا أعلم إذا ما كانت إقامة يوتوبيا عراقية تعنيكم في شيء ، لكني من جانبي سأؤلف مجموعة قصص حول مدينة خيالية ، أشيدها في الجنوب ، حيث أقيم ، ولعل القصة التي نشرتها بعنوان (حكايات يوسف) إحداها .

هوامش

(١) وصف الناشرون العرب وبعض نقادهم ـ في الربع الاول من القرن ـ هذا الفن الجديد بالصغر بدلاً من القصر ـ ولعلهم على حق ـ وكنا نقرأ تحت عنوان القصة او فوقها عبارة «قصة صغيرة» . وتمادوا فاشتقوا «الاقصوصة» مبالغة في تصغير القصة .

(٢) يصف الجاحظ خالد بن يزيد ، وهو من شخصيات البخلاء ، بأنه : «كان قاصاً متكلماً بليغاً ، داهياً ، وكان ابو سليمان الأعور وأبو سعيد المدائني القاصان من غلمانه» .

كما ادخل الجاحظ صفات أخرى في وصية خالد ذاك لإبنه : «انا لو ذهب مالي لجلست قاصاً ، أو طفت في الآفاق ـ كما كنت ـ مكديا . اللحية وافرة بيضاء ، والحلق جهير جلي ، والسمت حسن ، والقبول عليّ واقع» .

أجلس الجاحظ خالداً «قاصاً» ، وهذه الصفة ستلصق ، بعد أزمان ، برجل احترف مهنة «الجلوس» في المقاهي و «الطواف في الآفاق» ليقص على الناس الحكايات ، فأطلقوا عليه لقب «القصة خون» .

وأجدُ أن الصفة التي استولدها الجاحظ من الفعل «قصّ» تدل على فعل الكلام المحكي شفاهاً . على ذلك ، فإن «القاص» يتكلم قصة او حكاية ، بينما «قصّاص» هذه الأيام يكتب قصة ، فيبالغ في عمل القاص القديم تطويراً وتجويداً ، ويرتقي بالسرد الحكائي البسيط الى مستوى النص الفني المتشعب .

(٣) يملؤني الاعجاب بصفات (كاتب العرائض) ، الانموذج الاجتماعي الشعبي ، الجزء الحيوي من الشارع العراقي ، المدافع العنيد عن قضايا زبائنه المختلفة ، فصفاته تملكه حقّ الإفتراق عن القضية بقدر حقه في الاقتراب منها واختراق ضمير صاحبها . يمتلك ويتجرد ، يربح كثيراً او قليلاً ، لكنه الوحيد الذي لايكسب شيئاً . بليغ ، طريف ، صريح ، أضاء بحضوره ليل القصة الخمسينية ، قصة البؤس والنفوس الحية والكفاح الأعزل . كان «عبدالملك نوري» و«فؤاد التكرلي» و«غائب طعمة فرمان» و«مهدي عيسى الصقر» مع آخرين من جيلهم يمتلكون صفات «كاتب العرائض» عبر اخلاصهم لعملهم ، ودفاعهم عن الحقيقة العارية الكامنة في شخصياتهم ، ببيانٍ فني رفيع . من حافات مناضد الكتابة ، كانوا يطلون على قاع المجتمع السفلي الذي يعج بخلائق معذبة ، ثم يستوون في امكنتهم ليضعوا إطلالاتهم في بلاغ مبين . تفاوتت بلاغاتهم بتفاوت مواقعهم ومكوثهم القريب من حافة الضفة الخطرة ، لكنهم جميعاً استحقوا أبوة شخصياتهم بجدارة وكبرياء ، وفيما بعد ، ولمّا هذبت تقلبات الحياة من

صفاتهم الاصيلة تلك . وابعدتهم موجاتها عن حافات العالم السفلي . بقيت ذكرى تلك الاقامة تطالعنا بجلاء . بين حين واخر . في تفاطيع قصصهم الجديدة . وكانها امتياز تاريخي مطلق . واختصاص ابداعي . يملكون وحدهم حق التصرف بهما

(٤) يعتقد كثيرون . بالعون الكبير الذي يقدمه (دفتر الملاحظات) لذاكرة الكاتب المزحومة بالمعلومات . غير ان التجارب الكتابية المتنوعة تثبت غير ذلك . فليست صفحات دفتر الملاحظات إلا صورا مظهرة عن نيجاتيف الذاكرة الاصلية . فقد تظهر صفحات الدفتر اكثر اختلاطا وزحمة وفسادا من رقائق الذاكرة نفسها . لقد تهيأ لي ان اطلع على صفحات مصورة من دفاتر ملاحظات ومسودات كتاب مشاهير . مثل هنري ميلر ودستويفسكي وطاغور . مليئة بالشطوب والشروح والرسوم والاشكال الغريبة . تدفع الى الاعتقاد بان هذه الدفاتر صور امينة معكوسة عن ذاكرات اصحابها المضطربة بالاخيلة والمشاهد المتقلبة والمحاولات الناقصة . ومن حق الكاتب وهو يرى عيوبه المعكوسة في دفتر الملاحظات - ان يحتفظ - بعد ذاك - بدفتر واحد اخير . من بين الدفاتر كلها . فلا يترك اثرا يستدل به المقتفون الفضوليون على الدروب التي سلكها الى قلعة إلهامه . اولئك الكتاب . يفضلون ان تبقى مصادر اعمالهم وخطوات سيرهم العاثرة . ورغباتهم المتناقضة طي الكتمان . إن عمل الكاتب الاساسي تجسيد الرؤيا تجسيداً كاملا . واضحا . متقنا . فلاشيء اقسى واشنع من ان تترك خلفك عملاً ناقصا . مسودة او دفترا او وثيقة . تفضح طريقة عملك . ولعل هذا الذي دفع «كافكا» الى التوصية باحراق دفاتره بعد موته . فكانه كان يشعر بانها مشاريع ناقصة تشير الى هفواته واحلامه . التي اظن انه كان يخجل من اطلاع الناس عليها . واعتقد ان دستويفسكي كان سيوصي بما اوصى به كافكا . فهذا اكتفى في حياته بكتاب حوى اعترافاته اسماه (الانسان الصرصار) ، أما ماكان يهمه فعلاً - من صراع وجيشان ووساوس - فافرغه في قوالب روايات شامخة ، مسحت الآثار المضطربة لقلمه . وجعلها إرثا مشتركاً بين نفسه ونفوس قرائه من الأجيال كلها .

العمل الفني - أخيراً - صياغة متقنة ، مجهولة المصادر ، نظيفة وطاهرة من الشكوك والعثرات ، لاتخون صاحبها ولاتغش قارئها . والى هذه النظرة نعزو خلود الأعمال الادبية مجهولة المؤلف . شأنها شأن القطع الفنية النادرة التي خرجت من تحت مطرقة حداد ضائع في زحمة الأسواق ، او من قلم نساخ ، او من مصهر صائغ .

ان قدرة الفن ترتبط بمجهولية الفنان ، وذوبان الأثر ، وسمّو القصد على أي مغنم .

(٥) «الحكاية التي ولدت من الظل تعود الى الظل» - بورخس - قصة «المبارزة»

(٦) في الجنوب يصنع الصيادون قفصاً مخروطيا من جريد النخل يسمونه الوهار يصطادون به السمك في الجداول الصغيرة الضحلة . ولو استعرنا هذه الوسيلة البدائية لغرض التشبيه وقارناها بسفينة الصيد التي تعمل في البحار . فساشبه القصة القصيرة بـ(الوهار) والرواية بسفينة الصيد الكبيرة

(٧) ابتدع (بوريس باسترناك) الطرق الهوائية . التي تاتي عليها ، كالقطار . الافكار المستقيمة لادمغة المفكرين العظام القلائل . الطرق المستوية التي تستطيع وتجرؤ ان تعبر اية حدود . مهما كان اسمها .

(٨) ثمة بعدان للواقع الحاضر . مايصادفنا في كل يوم . الانتشار الدوري للناس صباحا وانسحابهم ليلا . السلوك المباشر . العادات والقيم والمعرفة السائدة . ماهو آني وراهن كل ذلك هو البعد الاول للواقع . او سطح الواقع

هناك مستوى اخر . ما تحت هذا السطح هناك تكمن جزئيات وتفصيلات متنحية تستقر في الاعماق . ما تحت سطح الحاضر يوجد الماضي . بكل اختلاطاته . ومن تفاعل السطح والاعماق تتحدد صورة الحاضر الحقيقية . والملامح الاولية لصورة المستقبل . اي الواقع المتحرك .

(٩) ما يفتقده القاص العراقي فعلا هو الجراة . الجراة في كسر الاطر التقليدية التي تقيد الرؤية الفنية للنوع القصصي . إن ما اقترفناه من قطع لوتيرة التجديد القصصي شوّه المأثر الجميلة التي اجترحها كتاب الستينات بصورة خاصة . اني اعتقد بضرورة استمرار ذلك الكسر . مادمنا ازاء مهمات وظواهر سريعة التبدل والتحور . ولاشك في ان الكتابة بدافع التجريب أحد مظاهر هذه الجراة . لولا انها تتم من دون الاستناد الى تجربة حياتية واسعة . واهداف محددة . وافكار حية . فهذا النوع من الجراة - التجريب المحض - مناوشة وليس هجوما او كسرا . مترددة . خائفة . لاتصل الا الى ظل الجدار المرتفع الذي تتكسر عليه امواج الحياة . ومثل التجريب كتابة متبجحة بتصوير (الواقع الاجتماعي) لايهمها زحزحة هذا الجدار والتطلع الى ماخلفه . مادامت تقيم في ظله . هذان النمطان لايشبعان نوازع الفن من كلمات وصور واخيلة ودفق حياتي مستمر . فالفن الحقيقي هو عالم ما وراء الجدار . إنما عملنا كسر جدران ، وسفر بعيد في ممالك المخيلة .

(١٠) المعطف - غوغول - ترجمة : جليل كمال الدين .

* النص الذي القاه الكاتب في اتحاد الادباء والكتاب العراقيين بتاريخ ١٩٨٧/٦/١٠

■ ■ ■

صلاة في اللغة

- لا رغبة لي في الشعر
- لا رغبة لي في الموت

[مقدمة]

فيصل جاسم

انا صنمٌ /
افكّر بانعزال الورد عن دمهِ ،
وبالحجرات تهجر قاطنيها
حين يجتّرون ما قال الفلاسفةُ الكبارُ .
كأنَّ غايتيَ افتعالَ الروحِ في الحجرِ
الذي يسعى
الى كينونةٍ ودمٍ .

انا حجرٌ /
اقلّبُ في المواجعِ
لا ارى اثراً لما ياتي
أرى زقورةً تنهدُ
اذ تتكسّرُ الالواحُ تحت سقوفها
قراوا عليَّ الرملَ
كان كتابه جمراً
وكانت روحه ماء يزحزحني .
ثقيلاً كنتُ
جلموداً من الحجر البهيمِ
من اصطفاق الغيمِ بالأرضينْ
ها أنذا أؤسسُ ما يعيدُ الروحَ ،
أنبتُ نخلةً بقفار ما يبقى من التاريخ

لا أسلافيَ اتّعظوا
ولا أحفادي الآتون
كينوناتهم تنأى .

انا صنمٌ /
افكّر بانعزال الورد عن دمهِ
وبالصلصال أفقدُهُ انبعاثَ بريقهِ

هذا الضبابُ مهيمنٌ .
ماذا أرى ؟
لاشيء تحت الروحِ ..
لا لغةٌ ..
سوى محض اختلاطِ النارِ بالدمِ .
تنقصُ الدنيا
سلاسلَ شهوةٍ هربتْ
الى دربِ البروج السودِ ،
كينوناتها تنأى .
انا حجرٌ /
اقلّبُ في المواجعِ
جثّة الفجرِ الذي في الراحتينْ
هذه بعضُ تعاويذِ اليدينْ
صنمٌ من حجرٍ في الحالتينْ ..
صنمٌ يكسرهُ الوقتُ
على قامتهِ .

فنارات

قصة

نواف ابو الهيجاء

(١)

خفق قلبه بضراوة . كانت جديدة عليه . الضياء الخافت مالوف . دخل في سواد الشعر ، في حلكة بؤبؤي عينيها . كانتا وسيعتين . جذبتاه منذ الوهلة الاولى . اهتزازة النهدين اطارت صوابه . توسدهما بعد ان اطبق الجفون . خدر لذيذ مباغت ، موجة عالية . بسمة جذلى . عالم جديد ، قديم ، محفوف بلهفة الكشف . كان بحاراً . جال الموانىء النائية . شدته دائماً انوار الفنارات . المحيط مخيف ، لكن عليه ان يجازف . احتضان هذا الكيان اللدن الابيض ، الدافىء ، المترع بالوعود ، ينسيه مشقة السفر ، ومغالبة الموج ، ومقارعة الجوع ، وصخب الانواء . اراد ان يتذوق من بلل الشفتين الممتلئتين . القمر في السماء ، ونجوم تومض في الفضاء الازرق .

(٢)

جلست قبالته تماما . لم يكن المكان غريبا . ضياؤه الباهت تعرفه ، وموسيقاه شربت منها العظام . وجوه النذل اليفة ، المائدة نفسها تعرفها ، الشمعة ذاتها . كانت على وشك ان تلج مياه الشاطىء . رمت حذاءها على رماله الناعمة . عيناه سوداوان كبيرتان ..... عميقتان . شعر اسود كثيف ، وشاربان كثان . اختلجت . دغدغها شعر ابري استقر بعناد على شفتها العليا . لم تغمض عينيها . تريد صورة اوضح . الشكل المفضل كالطبق المفضل . حركة حية . كلمات سريعة الايقاع مناقضة لرتابة موسيقى المحل ، تنسجم مع حركة اليدين . احست بلفحة انفاسه . احرقت في منتصف فضاء المائدة انفاسها . عدلت من جلستها . كانت حافية القدمين ، بدات المياه تلحس بطن قدميها ، دغدغة رمال ، وهدير موج بعيد ، يقترب .

(٣)

مشت يده اليمنى على قماشة المائدة ، كانت يدها اليسرى مستقرة قرب حقيبة يدها . حركة يده كانت بطيئة ، مثابرة ، عنودا وباحثة . لم تحرن يدها اليسرى . هبط صدره ، نهد صدرها ، وصلت اليد الى اليد . انفجر لغم في العمق . كان عنيفا ، لكنه تساءل ان كانت اسماك القرش ستطفو ام تراها الاسماك الصغيرة حسب . قبض عليها . ارتخت . هلهلة سرية انطلقت في ضباب البدن . بحثت عن صدر الغابة . علق بها ، علقت . اصبح واثقا الآن . قبلت دعوته من دون تردد . هذا الزحام من الرجال لم يختطفها منه . كيف يجعلها تصل الى قاربه ؟ كان القارب في المياه العميقة الداكنة الخضرة . السباحة اليه متعبة . هي شابة ، نشيطة ، طافحة حيوية . لعلها تستطيع ان تطفو لكن ليس نتيجة التخلخل المريع الذي احدثه دوي الانفجار . تحسست اصابعه باطن كفها . كانت متعرقة واللمسة لسعة نار . مرّر لسانه على شفته السفلى . احس بجفاف حلقه . النذل يقف فوق راسه . تحركت نسمة الهواء فتلوّت الستائر المخملية الحمر . لكن غنجها لم يصل الى مسمعيه .

(٤)

حين لمس يديها ارتعشت . هذه لمسة مختلفة . تستطيع التمييز . لامت نفسها لأنها لم تبد اي تمنع حين دعاها الى هذا المكان بالذات ، الى هذه الزاوية تحديدا ، في هذا اليوم . الشمعة تحترق امامها ، مثل الدموع ينحدر ذوب الشمع الحليبي على الاطراف . جمرة حمراء متقدة استقرت على ألية كفها . لم يخمد الجذوة شيء . جفاف . طنين مبهم يضرب على طبلتي الأذنين . مدت يدها اليمنى تمسد قطعة ليل على كتفها بعثرت سوادها . جوع ملحاح اخذ بجمعيه يخبط في عمقها . تذوقته وهي تغمض عينيها . لذيذ . غامض .الرموش طويلة . تعرف سحر التناقض بين اللون ولون بشرتها المتوردة . ضحك طير مزركش الريش في قلبها . رفرف بجناحيه . الندل يقف صامتا خلف صاحبها كانه تمثال . تساؤل مختلس يتسلل من زاويتي عينين ضيقتين . لم تدرك الا اللحظة الى أي مدى كان ضيق هاتين العينين . الجالس قبالتها هاديء صاخب الحركة . أنامله فضحت عجالته . حاولت ان تسحب يدها . خيانة . ذلك الكائن الاثيري البديع كان مشوقاً للابحار ، عنيداً ، غاضباً ، ثائراً ، لا يكل . استسلمت للخيانة التي كانت همسا عذبا كندى ربيعي . فتحت نوافذها .

(٥)

الندل تحرك مسرعا نحو الطاولة رقم (٧)

. هذه الحركة عادية ، بل هي آلية . مبهرة للآخرين ، احياناً ، مملة مضجرة له . حمل الدفتر الصغير وهيأ القلم ، ومسح اذنيه ، فوق رأسه وقف ، قبالتها تماما . كان رئيسه منهمكا في اطفاء شوق مباغت لفنجان قهوة سادة ، لكنه كان ، بحكم العادة يحتوي المكان كله بنظرات سريعة ، بين رشفة واخرى ، وكانت سرعة حركة العينين تناقض ثقل وبطء حركة ذراعيه السمينتين ، ولهاثه الدائم الذي تشي به حركة كرشه المتدلية امامه . حك صلعته ، وتناول منديلا ورقياً مسح به حبيبات عرق نارية تجمعت على الجبين العريض المتغضن . يسأل الندل ، لكن الكلمات كانت قد اعلنت عصياناً مؤقتاً . حرنت في الحلق قبل ان تدرك المخرج .

(٦)

ـ ربع ويسكي بالصودا .ـ لا ترفعي صوتك ، المكان ممتلىء بالناس .

ـ ينتظرون الاذن بأكل الاموات . هذه لم تحصل .ـ احببتك منذ رأيتك اول مرة .ـ لا تصدقه ، هذا رجل يبالغ حتى مع نفسه .ـ ما رأيك بالسمك ؟ـ سلطة خضار ، عصير برتقال .ـ لا تنس أنه عاد من الجبهة امس فقط ، انه متشوق لزوجته وللاولاد .ـ قلت له هذا الكلام لكنه استكبر وعاند .ـ بمئة وعشرين الف دينار ، ربح بهذه الصفقة اكثر من خمسين الف دينار .. حظ .ـ المكان كما قلت لي جميل .ـ كل شيء غال .. الغالي رخيص يا عيني .ـ الخبري اهلك.... انا لن اخذلك .ـ هي مرة في الشهر يا ابنة الحلال . نغير الجو ، ونريحك من الطبخ .ـ كيف وجدتني ؟ مرفا ؟ لا .. فنار .ـ تنتهي تنتهي ، مامن شيء له بداية الا وله نهاية .ـ السفر ؟ ستشبع سفراً .ـ بيرة من فضلك .ـ هذا طعام شهي .ـ في صحتك . شهر عسل .ـ اكيد ... اكيد .

(٧)

زرع الندل عينيه في الطاولة . شعلة الشمعة تتطاول ، ثم تتلوى حركة افعى راقصة . حركة اليدين متجمدة . الحرارة اذابت الشمع ، وجمدت السائل الساكن في العروق . تامل الوجهين . لم يكونا غريبين . يعرفهما . يعرف ان عليه الاّ يعرف . هذا سر المهنة . يشاركه في ذلك الطبيب والمحامي . اسعره الخاطر . لكن غصة ما ساطته في احشائه . إنها جميلة ، عذبة ، شهية ، اشهى من اي طبق يقدمه المطعم . يعرف ذلك ليجهله . انه يرتدي الزي الخاص بالمطعم ، وللمطعم تقاليد والزبائن يحبون المطعم لتقاليده ، لذلك فهم لا ينقطعون عنه . ادهشه ونغص عليه ان العيون لم تعرفه . بل هي عرفته ، لكنها كذلك تخضع للقاعدة العرفية . لا تعرفني ولا اعرفك . الستائر كانت مالوفة للعيون الاربع ، كذلك المقاعد ، والشراشف والشموع ، واصص الورد الاصطناعي ، والاضواء والموسيقى وحتى الشوك والسكاكين والملاعق والاواني ، بأحجامها المختلفة . تمنى لو ان للشوك والملاعق والسكاكين قدرات تجعلها تتحدث ، إذن لتكلمت من دون حياء ، بفصاحة ووضوح . لها ميزة على الإنسان ، لا تلجم اللسان ، لا تخمد الصوت ، لا تبتلع الكلمات ، لا تدفن الفضول ، تعرف ما تعرف . ولا تعرف ما لا تعرف . ومض سريع في الخارج . برق . دوي . إنه ليس اي نوع من انواع الانفجارات المعروفة . قصف خاص . غاص في بحر الشخصين . كان يقف بابتسامة جامدة على ثغر مهيأ للكلام .

(٨)

هو : ما رأيك بالمكان .
هي : جميل وهادىء ، واليف .
هو : اسبق لك ان جئت هنا ؟
هي : سمعت عنه وتمنيت ان اراه .
هو : إذن حققت لك احدى امنياتك .
هي : صحيح ... لكن ...

هو : لماذا التردد ؟ اتخجلين مني ؟
هي : استغرب انني لم أردّ لك طلبك .
هو : انت صادقة مع نفسك ... هذا شيء ممتاز .
هي : اول مرة اخرج فيها ايلا مع رجل لم اقابله سوى مرتين .
هو : تعنين ...
هي : لا لا لا تظلمني . اعني رجلا غريباً بالطبع . انا خرجت عشرات المرات مع شقيقي ، مع الاهل ، الاقارب . اعني سهرات عائلية اما مع غريب ..
هو : ارجوك ، انت تجرحينني . اذا لست غريباً ... سلي نفسك ، ثم لا تنسي انني زميل عمل .
هي : ....
هو : هل بدأنا ؟
هي : يبدو لي انك معتاد على مثل هذه الحالات .
هو : سامحك الله . انا ارض بكر .
هي : المهم ان لا تكون جرداء .
هو : انت ما رأيك ؟
هي : لست ادري . الندل فوق رأسك .
هو : نشرب اولاً . أليس كذلك ؟
هي : كما تحب .
هو : كما أحب ؟
هي : أجل .
هو : اشرب بيرة .
هي : ......
هو : احضر لنا زجاجتي بيرة ... باردتين رجاء ، مع صحني سلطة .
هي : لكن ...
هو لا بأس ... جربيها .
غيب السحاب التراكم وجه القمر .

(٩)

الندل : هذا كلام سمعته . اليوم ، امس ، قبل ستة اشهر ، سنة ، سنتين .
رئيسه : ماذا في الأمر ؟
الندل : سمعت كلاماً كانه يعاد على مسمعي من جديد .
رئيسه : اعرف طلباتها ، وطلباته ، أمس ، وقبل الامس .
الندل : غريب . كانت هي ولم يكن هو .
رئيسه : كان هو ، ولم تكن هي .
الندل : هي ليست هي .
رئيسه : وهو ليس هو .
الندل : لكن ....
رئيسه : ماذا ايضاً ؟
الندل : هو ... هو ، وهي ... هي .
رئيسه : لا ، انت واهم .
الندل : لست افهمك .
رئيسه : يا غبي ، اسمع ، امس كان هو ، وأمس كانت هي ، اما الآن فهي ليست هي ، وهو ليس هو .
الندل : هذا ما قلته ، لكني لم افهم الفرق .
رئيسه : اسالك ، ماذا تتوقع غداً ؟
الندل : ألا يكون هو ، هو ؟
رئيسه : والا تكون هي ، هي ؟
الندل : من إذن ؟
رئيسه : من يدري ، كل شيء يتغير .
الندل : اتعني انني يمكن ألا أكون أنا ؟
رئيسه : وقد تكون انت وليس انت .
الندل : يا مثبت العقل والدين .
رئيسه : الحكاية طويلة وصعبة ، المهم ايصال الطلبات .
الندل : لمن ؟
رئيسه : لهما .
الندل : من هما ؟.
رئيسه : ما ادراني .

(١٠)

الحساب : كالعادة . البقشيش ـ كالعادة . الخروج : خطوات مترنحة . النظرات : زائغة . الكلمات : نسينا ملابس الشتاء ، والمظلة . البرد شديد ، المطر غزير ، البحر هائج ، وثمة عاصفة مقبلة .

●●●●

مدخل لدراسة المجلات الادبية

د . علي شلش



● اصبحت المجلات الادبية حقيقة ملموسة في حياتنا الثقافية . ومع ذلك فهي حقيقة ينقصها التاصيل والدرس وهذا ما يطمح اليه مقالنا . وبالرغم من تعدد جوانب دراسة المجلات الادبية في اوربا واميركا فسوف نقتصر على ستة جوانب منها :

١ ـ تعريف المجلة الادبية

لعل اول ما يتبادر الى ذهن الدارس لهذا الموضوع هو التساؤل عن معنى المجلة الادبية (١) وتعريفها ومفهومها في ضوء هذا المصطلح الحديث نسبيا ونقول «الحديث» لانه احدث من موضعه فقد جاء التفكير فيه نتيجة للتامل في الموضوع ومحاولة المؤرخين والباحثين تحديد معالمه وخصائصه المميزة ، وقد تم هذا كله ـ بالطبع ـ بعد فترة من ظهور المجلة الادبية كنوع من انواع المجلات داخل نطاق الصحافة .

وقد قدم الباحثون في هذا المجال الكثير من التعريفات للمصطلح كل حسب تخصصه ووجهته . فمنهم من نظر الى المجلة الادبية من وجهة ادبية بحتة .

ومنهم من نظر اليها من وجهة صحفية بحتة . ومنهم ايضا من جمع في نظره اليها بين الوجهتين الادبية والصحفية ومع ذلك فمن الممكن تصنيف هذه التعريفات المختلفة على اساس الاركان الثلاثة الرئيسية للمجلة بوجه عام اي الشكل والمضمون والوظيفة .

نستطيع اذن ان نصنف تعريفات المجلة الادبية على الوجه التالي :

أ ـ من حيث الشكل :

يقول محرر دائرة معارف تشيمبرز الانجليزية : «المجلة الادبية مطبوع ادبي يظهر عادة في فترات منتظمة اسبوعياً او شهرياً او فصلياً»(٢)

وبينما تعرف «دائرة المعارف الفرنسية الكبرى المجلة **Revue** عامة بانها مطبوع دوري (٣) نجد دائرة معارف

كولومبيا الجديدة (الامريكية) تعرفها بأنها «مطبوع يصدر بانتظام ويتميز عن الصحيفة في الشكل من حيث ان صفحاته اقل عدداً ويضمها غلاف عادة ، وانه يظهر اسبوعياً ، او شهرياً او فصلياً او في اوقات اخرى .[4]

ويقول محرر «معجم بنجوين للمصطلحات الادبية الانجليزي :

«المجلة مطبوع دوري ـ والدورية مجلة او صحيفة تنشر في فترات منتظمة شهريا او فصليا ، الخ [1]

ب ـ من حيث المضمون :

يقول محرر «دائرة معارف كاسل للادب» وهو يقدم مسحا موجزا للمجلات الادبية في اربع دول اوربية منذ نشاتها في اواخر القرن السابع عشر :

ان عدد المجلات التي تقتصر على مناقشة الاداب الانسانية كان محدودا جدا بالقياس الى عدد المجلات العامة او ذات الطابع المتنوع .. والمعيار الذي يحكم هذا العرض الموجز ليس الميزة الادبية الخالصة للاسلوب وانما هو حقيقة تعلق المجلة بالادب على نحو رئيسي او تام [2]

ويقول محرر «دائرة معارف الجميع» الانجليزية في تعريفه للمجلات عامة :

مطبوعات دورية ادسم مادة من الصحف واقل دسامة من الكتب ويمكن ان تخصص لموضوعات عامة او لميادين متخصصة من الاهتمامات ـ ادبية او فنية او علمية او اجتماعية او مهنية»[3].

ويعرف مهدي علام المجلة الادبية تعريفا موجزا ـ على حد قوله ـ بانها «صورة مختصرة سريعة متجددة رخيصة الثمن لدوائر المعارف»[4]

ج ـ من حيث الوظيفة :

يقول الكاتب الفرنسي جورج ديهاميل :

«المجلة الحقيقية يجب ان تحمل اثرا لكل ما يحدث في العالم من امور هامة اذ من واجبها ان تعلق على الكتب ، وان تذكر الحوادث ، وان تحكم على اعمال الرجال وتظهر اخلاقهم والمجلة التي تستحق هذا الاسم جديرة بان تقدم علاوة على ما سبق ـ تاليف جديدة قادرة على ان تعكس الروح الخالدة في مغامرتها اليومية ، اذ يجب ان تكون عالما صغيرا ترتسم فيه عناصر العالم ، وتفصل تبعا لدرجة عظمتها واهميتها الحقيقية»[5]

ويعلق عز الدين اسماعيل الذي اقتبس هذا الراي في مقال له بقوله :

«وبهذا المعنى تصبح المجلة الفكرية او الادبية سجلا حقيقيا لهموم الانسان الروحية وشاهدا على العصر بطريقة لا يمكن ان تبرز بنفس القدر في الكتب المؤلفة او في الصحافة اليومية»[6]

ويقول امين الخولي :

«ليست المجلة (الادبية) بما تضيف من مادة للقراءة والثقافة بقدر ما هي فرصة لاشاعة الشعور الفني والميل الادبي في نفوس الاجيال الخالقة ، واثارة مكامن القوة الوجدانية في كيان تلك الاجيال صاحبة الغد، لتجد نفسها ، وتستبين مثلها ، وتهيج نشاطها وتسعد وجودها فيكون في كل نبضة قلب وخفقة وجدان من هذه الاجيال الخالقة دفقة حيوية تدفع حياة قومها وتسعد وجودها»[2]

وثمة تعريفات اخرى حاولت ان تجمع بين الاسس الثلاثة السابقة للمجلة الادبية :

يقول فاروق خورشيد :

«المجلة الادبية هي مجلة المتخصصين مهما اتسعت قاعدة هؤلاء المتخصصين فسواء اكانوا الفا او عشرة الاف فهم متخصصون ، ولهم متعتهم الخاصة ، التي لا تستطيع الصحيفة اليومية او المجلة الاسبوعية العادية ان ترضيها ولهم اهتماماتهم التي تريد ان تجد الاستجابة في الانتاج الادبي او الدعوة الفكرية او الابحاث المتعمقة التي تعطيهم جديدا في دنيا معارفهم .. فالمجلة الادبية اذن ليست صحافة وانما هي مطبوعات خاصة دورية لفئات معينة من الناس ، وهذه الفئات يحددها لون المجلة ورسالتها وموقفها من الحياة الفكرية والثقافية وما تمثل من قطاعات في المجتمع الذي تعيش فيه . [3]

ويقول محرر «دائرة المعارف السوفيتية الكبرى»

«المجلات الادبية هي مطبوعات دورية شهرية في الغالب تعرف القارىء بالادب الجديد اصليا او مترجما ، وكذلك بالانباء الادبية الجديدة كما تقوم بصياغة الراي العام» .

ويتضح من هذه التعريفات جميعها انه لابد من توافر ثلاثة اركان للمجلة الادبية: الركن الاول خاص بالشكل. فالمجلة الادبية مطبوع دوري داخل غلاف عادة ، اي انها عمل يقوم على الكلمة المطبوعة ، لا المسموعة ولا المرئية . وهي مطبوع دوري يتطلب الانتظام في طريقة صدوره ، ايا كان هذا الانتظام وهذا ما يميزها عن الكتاب المطبوع . اما الركن الثاني فخاص بالمضمون ، اي بمحتوى هذا العمل المطبوع .

وهذا ما يعبّر عنه تعريفها بانها «مطبوع ادبي» اي ان يكون محتوى مادتها او مضمونها ادبيا في اساسه ، حتى لو احتوت بعد ذلك على مواد غير ادبية . ومن الملاحظ ان احداً لم يحدد على وجه الدقة نصيب هذا المضمون من الادب ، ولكن يظل المعيار الاساس هنا هو «حقيقة تعلق المجلة بالادب على نحو رئيس او تام» كما قال محرر دائرة معارف كاسل الادبية. فمهما اهتمت المجلة الادبية بالسياسة او المجتمع او الاقتصاد او حتى الرياضة ، فلابد ان يكون اهتمامها الرئيس هو الادب ، وان تكون بقية الاهتمامات ثانوية او فرعية ، واما الركن الثالث والاخير فخاص بالوظيفة ، اذ لا يتصور ان تصدر مجلة ـ ايا كان محتواها ـ دون ان تحدد وظيفة لنفسها . فما بالنا اذا كانت المجلة ادبية موجهة الى جمهور خاص مهما كان اتساعه كما قال فاروق خورشيد ؟ ولهذا السبب تسعى المجلات الادبية الى توضيح وظيفتها ورسالتها في اول اعدادها . وقد تعود بعد ذلك الى المزيد من التوضيح في الاعداد التالية في افتتاحياتها الدورية او غير الدورية .

غير ان الركنين الاخيرين ـ المضمون والوظيفة ـ قد يثيران قدرا كبيرا من الجدل ، ولاسيما عند الدخول في تفاصيلهما . فلا احد يعترض على ان يكون للمجلة الادبية مضمون ادبي او وظيفة ادبية ولكن اي نوع من المضمون . واي نوع من الوظيفة ؟ ان التعريفات السابقة الخاصة بالمضمون والوظيفة لم تختلف حول المبدا ولكنها اختلفت حول النوعية . فمن ناحية المضمون نادى مهدي علام بان يكون مضمون المجلة صورة مختصرة سريعة ومتجددة من دوائر المعارف ولكن هل اختصار دائرة المعارف وسرعة صدورها وتجدد مادتها بشكل عندئذ

مجلة ادبية ؟ اين مكان القصة والمسرحية والقصيدة مثلا عندئذ . هل يمكن اختصار الاعمال الادبية ومن ناحية الوظيفة نادى امين الخولي بان تكون وظيفة المجلة مقتصرة تقريبا على تغذية الوجدان وتقويته ، ولكن هل يخاطب كل الادب الوجدان ؟ ما مكان النقد الادبي عندئذ ؟ حين لا يخاطب الا العقل . وما مكان المقال الفكري حين لا يتوجه الا للعقل .

سنعود الى هذه المسالة مرة اخرى على اية حال حين نتحدث عن وظيفة المجلة الادبية . ولكن بقى ان نوضح مسالة اخرى لم تتضح في التعريفات السابقة . وان كان بعضها قد المح اليها ، وهي مسالة صلة المجلة الادبية بالاعلام او الاتصال بالجماهير والرأي العام . فبالرغم من ان جمهور هذا النوع من الصحافة قد يكون محدودا جدا ، او خاصا ، فهو في النهاية جزء من الجمهور العام ، اي انه جمهور اولا واخيرا فاذا لم تحرص المجلة الادبية على مخاطبة هذا الجمهور فانها تفقد المبرر الاساس لوجودها . ومخاطبة الجمهور تقتضي في المحل الاول الارتباط بعالمه الحقيقي وتسجيل نبضه الفعلي ، بغية تحقيق الرسالة المنشورة من هذه المخاطبة ومعنى هذا ان ترتبط المجلة الادبية بالعصر العام الذي تظهر فيه وان تخاطب جمهورها الخاص من واقع العالم الذي يشكل هذا الجمهور .

وعلى ضوء هذا كله يمكن ان نقترح تعريفا مجردا وموجزا ومكملا ،فنقول ان المجلة الادبية «مطبوع دوري يكرس صفحاته للادب اساسا ، ويرتبط بعصره العام وجمهوره الخاص ، ويصدر عن تصور معين لوظيفة معينة في مجال الادب» .

٢ ـ فكرة المجلة الادبية وتطورها :

ظهرت فكرة اصدار المجلات في اوربا بعد ظهور الطباعة (١٤٤٠) بنحو قرنين من الزمان وظهور الصحافة الدورية بسنوات قليلة . ففي منتصف القرن السابع عشر فكّر بعض المثقفين والصحفيين الفرنسيين في اصدار مطبوع تكون له صفة الدورية من جهة وطابع التأني في معالجة الموضوعات غير الخبرية من جهة اخرى . وكانت الفكرة على هذا النحو امتداداً لفكرة الكتاب مع بعض التبسيط في معالجة المادة .

ولكن الفكرة لم تر النور الا في عام ١٦٦٥ حين صدرت «صحيفة العلماء» **Journal des savants** في باريس ثم انتقلت الى البلدان الاوربية الاخرى بعد نحو ثلاث سنوات ففي عام ١٦٦٨ صدرت في ايطاليا صحيفة الاداب **Giornale de letterati** وفي العام نفسه صدرت في انجلترا صحيفة عطارد المكتبات **Mercurius Librarius** ثم صدرت في المانيا عام ١٦٨٢ صحيفة الاعمال الادبية **Acta Eraditorum** وكانت تحرر باللاتينيةمثلها مثل الصحيفة الانجليزية ، وتحتذي في الوقت نفسه «صحيفة العلماء» الفرنسية ومع هذه الصحيفة الفرنسية لم تقتصر على الادب ، واتسعت لمناقشة العلوم ومسائل الدين واللاهوت (١) فقد كانت نموذجا للكثير من المجلات التي توالى ظهورها بعد ذلك في باقي بلدان اوربا .

«ترجع المجلات كما نفهمها اليوم الى تاريخ لا يبعد عن منتصف القرن السابع عشر اما المجلة الادبية بمعناها الصحيح فاحدث عمرا لان جميع المطبوعات المتسلسلة الاولى كانت تعالج موضوعات متنوعة وقد ادى تقدم المعارف والتعليم وسهولة المواصلات والتقدم المثير في الطباعة والتوزيع الى ظهور التخصص في المجلات»(١)

وهكذا ظهرت المجلات الادبية ـ من خلال التقدم العام للعصر ـ لتشبع حاجة الجمهور الى الادب . وكانت منذ البداية اقل عددا من المجلات العامة ، او المتنوعة الموضوع والاهتمام . وغلب عليها الجفاف في تناول المادة ، والبساطة في الاخراج وكانت لا تقتصر على الادب بل كانت تعالج العلوم والسياسة والاجتماع والاخبار ومن ناحية اخرى كان توزيعها محدودا مع ارتفاع في اثمانها وفقر في حصيلتها من الاعلان وربما شكّل هذا كله سببا اساسيا في سرعة اختفائها وتوقفها عن الصدور .

ولم تكن كلمة «مجلة» تطلق على هذه المجلات في البداية وانما كانت تعرف عادة بانها صحف وجرائد وقد استخدمت كلمة **Magazine** في انجلترا لاول مرة عام ١٧٣١ (٣) حين ظهرت مجلة الجنتلمان**Gentleman's** التي استمرت في الصدور ، حتى عام ١٩٠٧ وحققت في عصرها رقما قياسيا في استمرار الصدور ولكنها لم تقتصر على الادب طوال حياتها فقد كانت تقوم بتلخيص اهم الموضوعات التي تنشرها المجلات الاخرى وتنشر الاخبار من كل نوع ،

وتقدم قوائم للكتب الصادرة حديثا وتتناول اي موضوع يعن لمحررها او كتابها وكانت كلمة «مجلة» تعني في القاموس الانجليزي في ذلك الوقت «المخزن» (١) ولاسيما بمعناه الحربي ، مثل مخزن البندقية والمسدس اي مخزن الرصاص فيهما ، او مخزن الذخيرة ، وهكذا . ثم اصبحت تعنى مجموعة المقالات التي يضمها مطبوع دوري لكتّاب مختلفين وتتوجه الى عامة القراء في موضوعات متفرقة . وسرعان ما انتشر الاسم (مجلة) على هذا النحو واخذت به المجلات بعد ذلك بل . سرعان ما انتشر بعده ، اسم اخر بالمعنى نفسه وهو **Review** ومن الانجليزية والفرنسية انتشر الاسم الى غيرهما من اللغات وان ظلت اسماء اخرى متداولة مثل **Journal**او **periodical** في الانجليزية **Gazette** او **journal** في الفرنسية .

وهكذا ايضا شهد القرن الثامن عشر تطوراً ملحوظا في المجلات الادبية في اوربا وهو تطور بدأ كميًا حتى تكاثرت هذه المجلات وتعددت وانتشرت في الاقطار الاوربية (عرفتها روسيا عام ١٧٩٤) ثم اصبح التطور كيفياً حين ازداد تخصص هذا

النوع من المجلات وتحسنت مادتها الادبية وانضم الى تحريرها ادباء معروفين بقوة الرأي واصالة الاسلوب ومن هؤلاء في انجلترا على سبيل المثال دانيال ديفو الذي اصدر هو نفسه مجلة «المجلة» **The Review** عام ١٧٠٤ وظلت تصدر ثلاث مرات في الاسبوع لمدة تسع سنوات وبحلول القرن التاسع عشر بدأت المجلات الادبية في الولايات المتحدة الامريكية في النهوض وعبور المحيط الى اوربا وفي انجلترا مرة اخرى ازداد عدد المجلات الادبية زيادة كبيرة واجتذبت الادباء والشعراء فمجلة مثل «مجلة لندن» **LLondon Magazine** (١٧٢٠ ـ ١٨٢٩) نشرت مقالات الناقد المعروف وليم هازلت التي ضمها فيما بعد كتابه« حديث المائدة» **TTable Talk** وكذلك نشرت لزميله تشارلز لام كتابه المعروف «مقالات ايليا» **Essays of Elia** كما ازداد عدد المجلات الادبية الاسبوعية وظلت هذه النهضة مطردة حتى قيام الحرب العالمية الاولى عام ١٩١٤

وبعدها تقلصت هذه النهضة من الناحية الكمية على الاقل وكان ارتفاع الاسعار ونفقة الانتاج ونقص الورق ، على راس الاسباب التي ادت الى هذا التقلص ومع ذلك فقد ظهرت خلال هذا القرن مجلات ادت خدمات جليلة للادب الانجليزي على الرغم من توقفها بعد ذلك ومن هذه المجلات عطارد لندن **London Mercury** (١٩١٩ ـ ١٩٣٩) ادلفي **Adelphi** (١٩٢٣) المجلة الانجليزية **nglish Review** (١٩٠٨ ـ ١٩٣٧) المعيار **Criterion** (١٩٢٧ ـ ١٩٣٩) الافق **Horizon**(١٩٤٠ ـ ١٩٥١) الملحق الادبي لصحيفة التايمز **The Times Literary Supplement**(١٩٠٢ حتى الان) فضلا عما يوجد اليوم من مجلات مثل اللقاء **Encounter**مجلة لندن **The London Review** وفي فرنسا لعب الكثير من المجلات الادبية دورا مرموقا في تنشيط الحياة الادبية واحتضان المواهب الجديدة . وعلى راس هذه المجلات التي ظهرت عبر القرنين الاخيرين : مجلة العالمين **Revue des Mondes** (١٨٢٩) ثم ١٨٣١ ـ ١٩٤٤) ومن كتابها : سانت بيف وبلزاك وفيكتور هيجو وتين كما تولى الناقد المعروف فردينان برونتيير تحريرها عام ١٨٩٣ ، وكذلك مجلة باريس الجديدة **Nouvell Revue de paris** (١٨٢٩ ـ ١٨٤٤) التي نشرت لبلزاك ودوماس وسكريبب وجوتييه وفلوبير . وقد تجددت اكثر من مرة من ١٨٥٢ الى ١٨٦٦ باسم آخر هو «مجلة باريس الجديدة» ومن هذه المجلات ايضا : الاداب الجديدة **Les Nouvelles Litteraires** (١٩٢٢ ـ ١٩٤٣) المجلة الفرنسية الجديدة **Nouvelle Revue Francaise** (١٩٠٩ ـ ١٩٢٥) العصور الحديثة **Les Temps Modernes** (١٩٤٥ ـ حتى اليوم) .

واذا كانت المجلة الاخيرة قد صدرت بعد الحرب الثانية ـ على يد سارتر فثمة مجلات اخرى صدرت بعد الحرب العالمية وما زالت تؤدي دورها مثل : الآداب الجديدة التي ترحب بالادباء الجدد والادب الاجنبي فضلا عما يوجد اليوم في فرنسا من مجلات يصدرها الشباب والهواة وتطبع باعداد محدودة وتعتمد على التصوير والتوزيع الخاص [1] .

غير ان المجلات الادبية قد حققت في هذا القرن تطورين كبيرين : احدهما يتعلق بالشكل والآخر يتعلق بالمضمون . وهما تطوران دفعا المجلات الادبية في اوربا وامريكا دفعة قوية الى الامام .

اما التطور الاول المتعلق بالشكل فقد جاء نتيجة للتقدم التكنيكي الهائل الذي احرزته ادوات الطباعة والتصوير عبر سنوات هذا القرن . وهو تقدم انتفعت به المجلات الادبية كثيرا في نواحي صف المواد وتبويبها واخراجها وطباعتها . كما انتفعت به في صف الصور ـ عادية او ملونة ـ مع الموضوعات والمواد مما حقق لها في النهاية الشكل الملائم والجذاب للمادة التي تنشرها . ويكفي في هذا المجال ان نقارن بين مجلة ادبية في اوائل القرن ومجلة اخرى في منتصفه ، او في ربعه الاخير ، لنتبين الفرق واضحا .

واما التطور الآخر ، المتعلق بالمضمون فقد جاء نتيجة للتقدم الهائل ايضا في الدراسات والمناهج الاكاديمية والعلمية خلال القرن ، وهو تقدم انعكس على المجلات الادبية في صور عديدة ، اهمها ارتفاع مستوى الدراسات الادبية ، وازدياد التخصص في المجلات نفسها . واذا كان من اليسير ان نلمس ارتفاع مستوى الدراسات الادبية وانتفاعها المستمر باحدث المناهج والاساليب العلمية فان ازدياد التخصص في المجلات الادبية يتطلب وقفة قصيرة . فبعد ان كانت المجلات الادبية «عامة» خلال القرن الاول من تاريخها بدأت في التخصص ابتداءً من اواخر القرن الثامن عشر .

كانت فرنسا اول من طبق التخصص في المجلات الادبية مثلما كانت اول دولة تظهر فيها المجلات بشكل عام . فقد

ظهرت فيها مجلات للادب الاوربي مثل :
الجازيت الادبية لاوربا (١٧٦٤ - ١٧٦٦)
والادب البريطاني مثل : المجلة البريطانية **Revue Britanique** (١٨٢٥ - ١٩٠١)
والادب الالماني مثل : المجلة الالمانية Revue Germanique(١٨٥٩ - ١٨٦٨)

وتلت انكلترا فرنسا في التخصص في اوائل القرن الثامن عشر . وبدات مجلاتها المتخصصة في الظهور . فقد ظهرت مجلة شؤون فرنسا وجميع اوربا (١٧٠٤ - ١٧١٢) ومجلة : الكتبي **Bookman** (١٨٩١ - ١٩٣٤) للتعريف بالكتب ونقدها كما بدات في الظهور المجلات المتخصصة في الانواع الادبية مثل الشعر والقصة والدراما والنقد[١]

ولكن هذه التخصصات الاوربية - اذا صح التعبير - لم تلبث ان اتسعت ولاقت تشجيعا كبيرا في الولايات المتحدة الامريكية . فلم يعد تخصص المجلات الادبية مقتصرا على مناطق جغرافية او لغوية او انواع ادبية كما حدث في بلدان اوربا الغربية ، وانما اتسع هذا التخصص فشمل فترات معينة في تاريخ الادب كما شمل اشخاص ادباء معينين واعمالهم . ومن المجلات التي تخصصت في فترات معينة في تاريخ الادب مجلة «المراة» مجلة دراسات العصور الوسطى التي تصدر عن جامعة كيمبريدج في ماساتشوستس ومجلة الدراسات الفكتورية التي تصدر عن جامعة انديانا . ومن المجلات التي تخصصت في ادباء معينين وادبهم مجلة شكسبير الفصلية التي تصدر عن جمعية شكسبير في نيويورك ومجلة كيتس وشللي التي تصدر عن جمعية كيتس وشيلي في نيويورك فضلا عن المجلات المتخصصة في ادب ديكنز وكبلنج وشووولز وجين اوستن والاخوة برونتي وكلها يصدر عن جامعات او جمعيات مما يشير في الوقت نفسه الى ازدهار المجلات الادبية في الجامعات الامريكية ايضا على نحو لم يسبق له مثيل [١]

وليس من اليسير متابعة هذا التطور الكبير الذي لحق بالمجلات الادبية خلال القرن الحالي دون الاشارة - على الاقل - لتجربة البلدان الاشتراكية وعلى راسها الاتحاد السوفيتي فقد حولت هذه التجربة منذ عام ١٩١٧ - المجلات الادبية الى عمل من اعمال الدولة بدلاً من كونها اعمالا تنتمي لمبادرات فردية واصبحت المجلات الادبية في الاتحاد السوفيتي وغيره من الدول الاشتراكية تتبع اتحادات الكتاب وتخضع للاشراف الحزبي .

لقد ظهرت المجلات الادبية في روسيا عام ١٧٩٤ وكانت تحتذي المجلات الاوربية الغربية ، ولاسيما الفرنسية حتى في استخدام كلمة «جورنال» التي نقلت بنصها الى الروسية (**Zhurnal**) كما كانت تهتم بنشر الشعر والقصص في اوائل القرن التاسع عشر ثم بدات في الاهتمام بالسياسة نتيجة للنهضة الوطنية والثقافية في ذلك الوقت ومع ذلك لم تكن تعمر طويلا . وفي النصف الثاني من القرن بدات القضايا الفكرية والعقائدية في السيطرة عليها وبلغ عددها عام ١٨٩١ نحو ١٥ مجلة .

وبعد ثورة ١٩١٧ بدا مفهوم جديد للمجلات الادبية . فقد اعلن لينين ان المجلة التي بلا اتجاه هي مجرد عبث وشيء اخرق ، وضار وبدا النظام الجديد في اصدار مجلات تتمشى مع هذا المفهوم ، لا باللغة الروسية فحسب ولكن بلغات الاقاليم ايضا كما بدا التخصص يعرف طريقه الى هذه المجلات ومنها مجلة «الحارس الشاب» ومجلة «الشباب» اللتان تعنيان بادب الشباب ، ومجلة «الادب الاجنبي» التي تعنى بالترجمة والادب العالمي . ومع ذلك ابقت المجلات الادبية في ظل النظام الجديد على الطابع القديم الذي ميز المجلات قبل الثورة ، وهو الطابع الموسوعي بمعنى ان تضم المجلات الادبية اقساما واعمدة للاقتصاد والاجتماع والتاريخ والسياسة الجارية والفنون الاخرى غير الادب فضلا عما تتضمنه عادة من نقد ادبي وقصص وشعر وعروض للكتب الجديدة وتقارير عن الانباء والاحداث الادبية والثقافية بل ان هذا الطابع الموسوعي القديم اصبح قاعدة متبعة في جميع المجلات الادبية ومن ثمة اطلق على هذه المجلات اسم : المجلات السميكة **Thick** تمييزا لها عن المجلات الاسبوعية [١]

هذه هي اهم التطورات التي لحقت بالمجلات الادبية في اوربا منذ نشاتها حتى نهاية الحرب العالمية . الثانية ولعل هذه التطورات تتلخص في ان فكرة المجلة الادبية قد ظهرت بعد ظهور الصحافة وانها بدات كاهتمام ضمن عدد آخر من الاهتمامات للمجلات الصحفية العامة او ذات الطابع الثقافي العام ، ثم استقلت ، واصبحت تولي اكبر اهتمامها للادب ولكنها في الوقت نفسه لم تتخل عن الاطلال على الالوان الاخرى للمعرفة ومع مضي الزمن بدات المجلات الادبية تميل الى التخصص الذي تطور كثيرا في هذا القرن واصبح من الملامح الاساسية في عصرنا وقد ساعد على هذا التخصص - كما مر بنا - التقدم العلمي والتكنولوجي في القرن العشرين .

٣ ـ الوضع الدولي الراهن

يتفق كثير من الدارسين على ان الفترة التالية للحرب العالمية الثانية قد شهدت تحولا كبيرا في حقل المجلات الادبية ، في اربع دول هي على التوالي انجلترا . فرنسا . الولايات المتحدة ايطاليا .

ووجهت لهم المجلة السؤال التالي : ما دور المجلة الادبية في بلدك وكيف تشعر بان هذا الدور متحقق اليوم ؟ اما الاجابة عن السؤال فكانت مشجعة بالنسبة لشقّه الاول ومخيبة للامل بالنسبة لشقّه الاخير .

لقد اشار ريموند وليامز (انجلترا) في مطلع رده على السؤال الى اهمية الارتباط بين المجلة الادبية والبلد الذي ينتجها بمعنى ان تعكس المجلة الطابع القومي للبلد الذي تصدر فيه .

ثم قال :

«ان اهم وظيفة للمجلات الادبية ـ في اطار الهيمنة الثقافية الراهنة والمتزايدة هي ان تتيح العديد من الفرص للتجارب والمحاولات الاولى ثم للتبادل والتجريب القائمين على المشاركة ، وهذه كلها عمليات يمكن ان تاتي من خلالها الطوابع والهويات الحقيقية التي تختلف عن الطوابع والهويات التجارية القائمة على المنافسة واخلاقيات السوق فضغوط السوق الادبية على الجميع تعد اليوم قاسية ومتزايدة والتغيير في حركة راس المال ونفقات التوزيع الذي يؤثر اليوم على الكتب تاثيرا خطيرا قد حدد المجلة الادبية ووضعها على الهامش مالم تستطع ان تربط نفسها بعملية الترويج للكتب ، او ان تجد لنفسها انحيازا سياسيا او شبه سياسي»[1]

واجاب جون ويتمان (انجلترا ايضا) بقوله :

«اذا اخذنا المجلة الادبية بمعنى الدورية المتصلة بالانتاج الادبي الفعلي للعصر ، التي تقوم بالنسبة للادباء مقام الندوة او المتصلة ، وتمكن الامزجة او البدع الادبية من اكتساب التماسك والاتساق ، وتحمي القيم الادبية من تعديات الروح التجارية او السياسية ، فلا اعتقد ان مجلة رئيسية من هذا النوع توجد في الوقت الحالي لا في انجلترا ولا في امريكا»[1]

واتهم ويتمان المجلات القائمة حاليا مثل : الملحق الادبي للتايمز ، اللقاء (انكاونتر) مجلة لندن لعرض الكتب مجلة نيويورك لعرض الكتب اتهم هذه المجلات وغيرها بانها لا تعكس الجو الحقيقي لمجتمع الادباء في انجلترا وامريكا ولا تخلق بيئة ادبية ولا ترصد منبع الادب ، وانما تقف عند حدود الاستهلاك .

فهي اشبه بمحلات البقالة الجيدة ـ لا بالمشاتل كما ينبغي ان تكون . واشار ويتمان الى خطورة المجلة الادبية حين تصبح مركزاً لعصابة او جماعة خاصة ، فعندئذ تخلق ما يعبّر عنه الفرنسيون باسم الارهاب فمن غير المقبول ـ في رايه ـ ان ترفض المجلة الادبية كاتبا ناشئا . ولكن من المقبول ان تفعل ذلك دار النشر لانها تجارية . فما اقسى ان يرفض الكاتب الناشيء من جانب ابناء مهنته ، فضلا عن ان الارهاب يخلق مدارس واتباع معسكرات واتباع معسكرات وسياسات ادبية وغير ذلك من الانحرافات الجماعية التي تفرز القيل والقال في الادب كما تفرز الكثير من الحوادث والمواقف المعادية . ويختتم ويتمان رايه بان الادب قد امتزج اليوم بالصحافة والنشر الجماهيريين . ولذا فهو يشعر بوجود نقص شديد في المجلات الادبية التي تدفع الكتّاب الشباب الى الحماس والاحتكاك بالمتمرسين منهم [1] واجاب موريس نادو (فرنسا) بانه لا يرى في بلاده اليوم المجلة الادبية الاصيلة والمؤثرة وعرض لما كان في فرنسا في ماضيها القريب ـ من مجلات ادبية راقية ومؤثرة ولاسيما في فترة ما بين الحربين العالميتين مثل «المجلة الفرنسية الجديدة» التي كانت تصدر عن دار نشر «جاليما» فهذه المجلة ـ في رايه ـ كان ضميرها الادبي اندريه جيد ، وكانت تحتضن المواهب الجديدة عند ظهورها (فعلت ذلك مع اندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسية فيما بعد) وكانت ايضا احدى المؤسسات الثلاث التي اشار السفير النازي في فرنسا على هتلر وقتها بان يستولي عليها الالمان اذا لزم اخضاع الفرنسيين للنظام ولما استولى عليها الالمان بالفعل لم يسلموا مع القائمين عليها من المصادمات المستمرة واضاف نادو بان ثمة «عودة للادب» قد حدثت حوالي عام ١٩٥٠ ونشطت معها المجلات الادبية ولكن ما لبثت ان خبت مرة اخرى . تحت وطاة السياسة والفلسفة اللتين صارتا ملمحا اساسيا في المجلات الادبية الراهنة كما عرض للتقليد الذي ابتدعته بعض دور النشر الفرنسية حين انشات مجلات ادبية خاصة بها مثل دارجاليمار التي اسست مجلة «كراسات الطريق» **chaiers du chemin** قبل تاسيسها للمجلة الفرنسية الجديدة وكذلك دار منتصف الليل **Minuit** التي اصدرت مجلة بهذا الاسم وكيف ان هذا التقليد الذي لم يعد ساريا قد الزم المجلة الادبية بدور جديد هو احتضان خامات المستقبل بالنسبة لدور النشر .

فالكتّاب الشباب في رايه لم يعودوا يتدربون على النشر في المجلات قبل النشر في الكتب ، بعد ان اصبح الطريق الى الناشر مختصرا في هذه الايام وبعد ان اصبح الطريق الى الراديو والصحيفة والتلفزيون أيسر من طريق النشر في المجلات الادبية ولم يعد في فرنسا اليوم سوى مجلات الهواة التي تطبع على ورق فاخر ومجلات الشباب البسيطة التكاليف المحدودة الانتشار [1]

واجاب ارفنج هاو (الولايات المتحدة) بان العصر قد تغير وان الناس لم يعودوا ينتظرون صدور المجلة الادبية بفارغ الصبر كما كانت الحال في العشرينات مع مجلة

المزولة بالرغم من انها لم تعمر طويلا ، او في الثلاثينات مع «مجلة النصير» التي كانت اهم مجلة في وقتها وقد تساءل هاو : هل يمكن لاي شاب في الولايات المتحدة ان يجلس اليوم في شوق للعدد القادم من مجلة ادبية . واجاب عن سؤاله بأنه يشك في امكان حدوث ذلك ، ثم انتقل الى جمهور المجلات فقسّمه الى ثلاث فئات : الكتاب ، النقاد ، المدرسون . وقال ان هؤلاء اصبحوا قليلي الصلة فيما بينهم بعد ان ضعفت الصلة بين المجلات ذاتها ثم علّق بقوله : «لقد اصبحت مجلاتنا الادبية جزءاً من الوضع المقبول إنها مثل الاقارب المسنين : يتفق الجميع على احترامهم ولكنهم لا يزورونهم كثيرا . وليس ذلك لان المادة التي تقدمها هذه المجلات اقل من غيرها في الثلاثينات او الاربعينات ، وانما لانها اقل اثارة والتزاما والمصير العام لها هو افتقاد التأثير وانعدام الاهتمام بها ، لانها لم تعد اساسية ولم تعد ايضا تثير قضايا ثقافية مهمة . ثم ضرب مثلا اخر بمجلتي النصير ومجلة كينيون [1] في اواخر الثلاثينات والاربعينات حين كانتا المجلتين الادبيتين الرئيسيتين في بلاده وحين اعادتا تعريف الكثير من قيم الحضارة الامر الذي لم يعد موجوداً اليوم ونتيجة للتوسع في التعليم الجامعي ابان الخمسينات والستينات لم يعد الادباء او الادب محصورين في مدينتين او ثلاث وانما اصبح في كل جامعة ادب وادباء بل ومجلة ولكن هذه المجلة في النهاية قد لا تصل الى ابعد من حدود الولاية التابعة لها ، واحيانا تشجع على المحلية والاقليمية ، ونادرا ما تعمل على توحيد الضمير القومي . وبذلك كله فقدت المجلة الادبية في رايه - اثرها[2]

اما دافيد برومتش (الولايات المتحدة ايضا) فقد اضاف الى أراء زميله السابق بعداً جديداً في أزمة المجلات الادبية في بلاده وهو بعد يتمثل في برامج الادب الابداعي ومناهجه التي انتشرت في الجامعات الامريكية في العقدين الاخيرين ، وعوضت الطلاب - او الادباء - الناشئين فيها عن السعي وراء النشر في المجلات ، فقد امتصت هذه البرامج الرغبة في النشر او متابعة ما ينشر . كما اصبح عدد طلابها اكثر من عدد القراء المنتظمين لكل مجلة ادبية . ومعنى ذلك ان الادباء المحتمل ظهورهم او الذين تحت التمرين اكثر من عدد القراء العاديين للمجلات الادبية ممن لا تحدوهم الرغبة في الكتابة او الابداع .

واخيراً اجاب مازولينو داميكو (ايطاليا) فاتفق مع الاراء السابقة حول وجود أزمة في ميدان المجلات الادبية في بلاده على الرغم من وجود عدد كبير من هذه المجلات في الوقت الحالي . فالمجلات الرئيسية تبلغ عشراً ، ولكن المجلات الصغيرة تزيد على المائة وهي محدودة التوزيع معظمها يوزع بضع مئات والقليل منها يوزع اكثر من الف نسخة [1]

وأيا كانت صحة هذه الاراء الستة فهي تتفق في مجموعها على ان ثمة ازمة في المجلات الادبية الحالية في العالم الغربي . ويؤكد هذه الازمة - فيما يتعلق بالولايات المتحدة - باحث آخر هو مايكل انانيا الذي سبق ان كان رئيسا عامي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ - لمجلس التنسيق بين المجلات الادبية في امريكا . وهو هيئة تشرف على الاعانات الحكومية والخاصة التي تمنح لهذه المجلات الادبية وقد نشر انانيا مؤخرا بحثا بعنوان «حول المجلات الادبية الامريكية منذ عام ١٩٥٠» وهو بحث من واقع خبرته في الجلس المذكور وفيه اورد بعض الحقائق التي تتفق مع الاراء السابقة ومنها ان عدد المجلات الادبية الامريكية بلغ في الفترة من ١٩١٢ الى ١٩٤٦ نحو ٦٠٠ مجلة ثم ارتفع العدد الى ١٥٠٠ مجلة عام ١٩٧٨ وان مئات المجلات تظهر في كل عام وتختفي بعد عدد او اثنين بل قبل ان تدرج اسماؤها في سجل المطبوعات . وان قليلا جدا من هذه المجلات (اثنتي او ثلاثا) يوزع نحو عشرة الاف نسخة في حين ان معظمها يوزع اقل من الفي نسخة وان كثيرا منها يوزع اقل من مئتي نسخة .

وقد لاحظ انانيا انه «لاول مرة في التاريخ قد يكون عندنا كتّاب اكثر من القراء فمكاتب تحرير المجلات الراسخة تتهافت عليها مخطوطات الكتاب . والمجلات الجديدة تولد لمواجهة حاجة الكتّاب لطبع اعمالهم ويبدو ان المجلات تعكس - بشكل متزايد - ظروفاً اجتماعية مثلما تعكس ظروفا جمالية [1] كما لاحظ ان جميع المجلات يحتاج الى المال ، والمال ليس من السهل الحصول عليه من اجل الادب ومعونة المؤسسات للادب تقل على مستوى الامة عن ١٪ من جميع المنح المقررة .

اما المنحة القومية فلا تزيد على ٢٪ (٢) ثم لاحظ اخيراً ان القراء اكثرهم كتّاب يليهم المدرسون فالعاملون في المكتبات ، واخيرا الطلاب ومعظم هؤلاء القراء تلقى تعليما عاليا ولكنهم لا يتقاضون مرتبات مجزية [3]

وهكذا يلعب الدعم المالي من الحكومة او الافراد دوراً حيويا في استمرار المجلات الادبية في امريكا ، ولكنه دور سلبي في الوقت الحالي يدعمه من جهة اخرى عجز القراء عن تمويل هذه المجلات التي تتكلف نفقات كبيرة تتزايد على الدوام وذلك ما تدركه الحكومات في الدول الاشتراكية وبلدان العالم الثالث ففي هذه البلدان لا يمكن ان تستمر المجلة الادبية بدون دعم حكومي على الاقل ان لم يكن

تمويلا كاملا ففي الاتحاد السوفيتي وغيره من الدول الاشتراكية تتبع المجلات الادبية اتحادات الكتاب ، وتتلقى تمويلا كاملا يساعدها في الوقت نفسه على تخفيض اثمانها بشكل ملحوظ كما يساعدها على البقاء والاستمرار .

لقد كتب اناتولي سوفرونوف مقالا بعنوان «المجلات الادبية والاتحاد السوفيتي»[1] تحدث فيه عن ايمان بلاده بضرورة المجلات الادبية وكان مما قاله ان المجلات الادبية اجهزة تسجل بدقة تحرك طبقات الارض العميقة . وكتب زميله سرجي باروزدين مقالا بعنوان «دور المجلات في الانتاج الادبي»[*] ذكر فيه ان عدد المجلات الادبية اليوم في بلاده يزيد على ٨١ مجلة منها ٣٥ مجلة باللغة الروسية ، وان هذه المجلات السميكةنسبة الى حجمها الكبير ما تزال تنشر الادب وابحاثا في الاقتصاد وعلم النفس والعلوم والعلاقات الدولية والرياضة وباروزدين نفسه يرأس تحرير مجلة «دروز بانارودوف» (صداقة الشعوب) التي توزع حالياً ٢٠٠ الف نسخة في العدد الواحد الشهري في حين ان زميله يراس تحرير مجلة «اجانيوك» (النور) .

ومن المشكوك فيه ـ والحال هذه ـ ان تعاني المجلات الادبية في الدول الاشتراكية ما تعانيه في الدول الرأسمالية المعاصرة من مشاكل التمويل وعدم الاستقرار والاستمرار . ولكنها في الدول الاشتراكية قد تعاني من مشاكل اخرى مثل الرقابة او السيطرة الحزبية والرأي الواحد والبيروقراطية وكلها مشاكل تتعلق بالكتّاب انفسهم اكثر مما تتعلق بالمجلات وكلها ايضا مما تعانيه المجلات الادبية في العالم الثالث وينعكس على ادائها لوظيفتها .

لعل اوضح مظاهر هذه المعاناة في دول العالم الثالث هو خضوع المجلات الادبية للدولة واجهزتها وقد صار للدولة واجهزتها في هذه الدول بعد استقلالها ـ بعد الحرب الثانية ـ سلطان كبير شمولي ، وصارت تصدر الصحف والمجلات وتحدد حرية القول والتعبير بما يتمشى مع اهدافها وضمان بقائها ولم يعد للمبادرات الفردية القديمة ـ في اصدار المجلات الادبية ـ دور فعال بل ان البلدان التي ما تزال فيها الصحافة والمجلات ملكية فردية خاصة كالبرازيل تحكم قبضة الدولة بطرق كثيرة غير مباشرة . وبذلك تصبح المجلات حرة من حيث الشكل ومقيدة من حيث المضمون والوظيفة . وثمة مظهر آخر لمعاناة المجلات في دول العالم الثالث يتمثل في كثرة التغيرات التي تشهدها هذه البلدان مما يدعم طابع عدم الاستقرار الذي تعانيه الصحافة والمجلات بوجه عام .

ولو اننا اخذنا مصر كمثال لدول العالم الثالث لوجدنا ان الفترة التالية لعام ١٩٥٢ قد شهدت العديد من التغيرات في ميدان المجلات الادبية فقد توقفت المجلات القديمة وعلى رأسها الرسالة والثقافة والكتاب ولم يعد يصدر من مجلات الثقافة العامة الشهرية سوى «الهلال» التي ما لبثت ان خضعت للتاميم عند تطبيق قانون تنظيم الصحافة عام ١٩٦٠ ثم صدر في تلك الفترة وما تلاها حتى نهاية الستينات عدد من المجلات اهمها :

١ ـ الرسالة الجديدة (١٩٥٤ ـ ١٩٥٨) .
٢ ـ المجلة (١٩٥٧ ـ ١٩٧٠) .
٣ ـ الادب (١٩٥٦ ـ ١٩٦١) .
٤ ـ الكاتب (١٩٦٠ ـ ١٩٧٩) .
٥ ـ الفكر المعاصر (١٩٦٥ ـ ١٩٧٠)
٦ ـ الكتاب العربي (١٩٦٤ ـ ١٩٧٠) .
٧ ـ الشهر (١٩٥٨ ـ ١٩٦١) .
٨ ـ القصة (١٩٦٤ ـ ١٩٧٠) .
٩ ـ المسرح (١٩٦٤ ـ ١٩٧٠) .
١٠ ـ (الشعر (١٩٦٤ ـ ١٩٦٦) .

ومن هذه المجلات العشر كانت «الرسالة الجديدة» «والكاتب»[1] تصدران عن دار صحفية (التحرير للطبع والنشر والصحافة) وكانت «الادب» و«الشهر» هما الوحيدتان اللتان صدرتا بمبادرة من الافراد [2] اما المجلات الست الاخرى فكانت تصدرها وزارة الثقافة . وقد حاولت الوزارة في منتصف الستينات ان تعيد اصدار مجلتي «الرسالة» و «الثقافة» ولكن المحاولة لم تدم طويلا . وفي اوائل السبعينات لم يبق من المجلات السابقة سوى «الكاتب» التي تحولت عام ١٩٧٤ الى مجلة ادبية بعد ان كانت مجلة سياسية وثقافية عامة . وانشئت الى جوارها مجلة «الثقافة» الشهرية التي ظلت توالي الصدور بعد ان توقفت الكاتب عام ١٩٨٠ . وفي الوقت نفسه انشئت مجلة «الشعر» الفصلية التي تصدرها وزارة الاعلام عن اتحاد الاذاعة والتلفزيون ومجلة «القصة» الفصلية عن نادي القصة وفي عام ١٩٨١ انشئت مجلة «فصول» الفصلية للنقد والدراسات الادبية وتصدر عن هيئة الكتاب التابعة لوزارة الثقافة . ولم يعد معها في الميدان سوى «الثقافة» الشهرية الشعر «القصة» (الفصليتان) فضلا عن مجلة «المسرح» التي عادت الى الصدور شهرية عام ١٩٨٣ وخلال تلك الفترة الطويلة صدر الكثير من المجلات الادبية عن طريق الافراد وجماعات الشباب بصفة خاصة ابتداء من اواخر الستينات مثل جاليري ٦٨ غير ان هذه المجلات التي

تسمى في الانجليزية باسم المجلات الصغيرة Little Magazines لم تكن تستمر طويلا بسبب العقبات المالية . وكانت في معظمها اقرب الى الانتفاضات الشبابية اذا صح التعبير ، وبالمثل لم تكن مجلات الوزارة والهيئات الصحفية السابقة تستمر طويلا بدورها وكانت النتيجة ان شهدنا حشدا كبيراً من المجلات الأدبية الرسمية والصغيرة دون ان تتمكن في مجموعها من احداث حركة أدبية او شق تيارات أدبية عصرية .

فقد «كان منها مايصدر ويحتجب دون مستند واحد يؤرخ أسباب صدورها وأسباب احتجابها بل دون سند يمكن ان تستنتج منه علة الاصدار والتوقف»[٢٢] .

لقد حاول عز الدين اسماعيل في مقال بعنوان «المشكلات التي تواجه المجلات الأدبية في مصر»[٢٣] ان يضع يده على هذه المشكلات بدراستها وتحليلها . وخرج من محاولته بعدة نتائج أهمها ان التمويل وسؤ التوزيع وزيادة تفقات إصدار المجلات الأدبية يشكلون العقبة الأولى أمام ازدهار هذه المجلات واستمرارها ، وأن حجم النفقات يزداد - بلا داع - في مجلات وزارة الثقافة عن طريق تحميله مرتبات الموظفين الإداريين والفنيين الكثيرين بلا داع أيضا ، وأن المجلة حقا سلعة في السوق تباع وتشتري ، ولكن ليس من واجبها - بخاصة المجلة الفكرية والأدبية - ان تحقق ربحا ماديا مباشرا يمكن إحصاؤه بالارقام . فالكسب الذي تحققه مثل هذه المجلة كسب معنوي . وستعجز كل وسائل الإحصاء عن تقدير ماينتج عن هذا الكسب المعنوي من مكاسب مادية . ومن ثم كان من واجب الدولة ان تدعم كل المؤسسات الثقافية فيها ، لا المجلات الفكرية والأدبية فحسب . ولايدري إلا الله كم كسبت مصر من وراء مجلتي : الثقافة والرسالة في الوطن العربي ، على الرغم من ضآلة المعونة التي كانتا تحصلان عليها من وزارة التربية والتعليم (وزارة المعارف آنذاك) في شكل اشتراك فيما لا يزيد عن ٦٠٠ نسخة من كل عدد[٢٤] .

وبهذا كله يكون الوضع الدولي للمجلات الأدبية وضع أزمة لا على المستوى الكمي من حيث المال والامكانات فحسب ، وانما على المستوى الكيفي أيضا من حيث جودة المادة المنشورة وإتاحة الحرية لنمو الأفكار والإبداعات . فكثرة عدد المجلات مع التضييق على حرية التعبير - ولاسيما في دول العالم الاشتراكي والعالم الثالث بعض وجود أزمة في الأدب لاشك فيها ، وقلة عدد المجلات مع توسيع مجال حرية التعبير - كما في دول العالم الرأسمالي - يعني أيضا وجود أزمة في الأدب لاشك فيها . وقد تختلف الأزمتان في الدرجة ولكنهما تتفقان في المبدأ .

٤ - العوامل المؤثرة في ظهور المجلات الأدبية واختفائها

يقول الباحث الفرنسي موريس نادو :

«تنشأ المجلة الأدبية بشكل عام من الحاجة التي تشعر بها حفنة من الأدباء لتجميع القوى حول فكرة جديدة او مفهوم جمالي يريدون ان يقدموه في كتبهم وان ينتفع به قراؤهم فتفتح المجلة الأدبية الطريق إلى هذا الجمهور فتعده وتشكله مقدما»[٢٥] .

فالمجلة الأدبية لا يمكن ان تنشأ من فراغ ولكن لابد ان تنشأ استجابة لحاجة أدبية معينة ، أياكان حجم هذه الحاجة . ومع ذلك فكلما اتسعت هذه الحاجة أتيح للمجلة ان تجد مبررا قويا ومعمرا لظهورها . وبعد ذلك يأتي دور تصور القائمين على المجلة لوظيفتها وكيفية تحقيقها .

يقول الباحث الأمريكي إرفنج هاو :

«إن ما تحتاجه المجلة الأدبية اساسا - إذا استخدمنا تعبيرا بسيطا هو وجهة النظر وعملية تصعيد القضية ثقافية أو حتى اجتماعية لم تكسب بعد أو ضاعت .

إنها تحتاج إلى رأى شديد اللهجة حول الأوضاع - ولاشك أن الأوضاع موجودة على الدوام»[٢٦] .

فالمجلة الأدبية ليست مجرد وعاء تتجمع فيه المواد كيفيما اتفق ، وليست كشكولا لمواد تاتيها بغير طلب وانما هي محرك قوى للأفكار والتيارات . وهنا يأتى عامل آخر من العوامل المؤثرة في ظهورها ، ويتمثل هذه العامل في محررها الذي هو بمثابة قائد الكتيبة أو معلم الطريقة . وهنا لابد من توافر صفات وشروط معينة في هذا المحرر وأهمها الوعي النقدي والحساسية للعصر ومعرفة مايتطلبه تطور الأدب وخلق الأجيال الجديدة . وكلما كان محرر المجلة واعيا برسالتها التي سبق تحديدها وإعلانها على القارىء كان ذلك عاملا من عوامل استمرار المجلة وبقائها .

هذه هي أهم العوامل المتصلة بمضمون المجلة ووظيفتها . أما العوامل الأخرى فمنها مايتصل بالشكل ، ومنها مايتصل بالجمهور . وأهم عامل يتصل بشكل المجلة هو تلاؤم شكلها مع مضمونها ، يليه بعد ذلك المرونة في الاستجابة للتطورات المتعلقة بالطباعة والإخراج . أما ما يتصل بالجمهور فاهمه توفر الإمكانات المادية للمجلة من حيث التمويل والانتظام في الصدور والوصول إلى القارىء

من خلال قنوات توزيع سهلة ومامونة ولو كان ذلك عن طريق البريد .

وحين يحدث خلل في تلبية بعض او كل هذه العوامل السابقة تتعرض المجلة لخطر الاختفاء والتوقف . فلاشك ان انقضاء الحاجة الادبية التي دعت الى ظهور المجلة كفيل باختفائها . وبالمثل توانى محررها عن متابعة وظيفتها او خروجه بها عن الخط الذي رسمه لها وقبله منها قراؤها . وبالمثل ايضا فراغ جعبتها من المال او تزايد اعبائها المالية .

يقول الباحث الأمريكي مايكل انانْيا :

«إن المجلات تموت لا لانها تحتاج إلى المال فحسب . وانما لان رؤساء تحريرهايسمحون لها عن عمد ان تموت - احيانا بسبب الإحباط او الإجهاد . واحيانا لانهم يشعرون بان واجب المجلة قد تم انجازه[٢٧] .

فالمحرر او رئيس التحرير اشبه بقبطان السفينة وعليه يقع عبء كبير في ظهور المجلة او اختفائها . وفي يده - قبل اي شخص اخر - مقاليد الظهور والاستمرار والاختفاء حتى في البلدان التي يوظف فيها من قبل الدولة التي تصدر المجلة . «والمحرر الممتاز هو الذي يجب ان يسال نفسه دائما : هل العدد القادم ضروري ؟» على حد تعبير الكاتب الانجليزي جورج شتاينر[٢٨]

٥ - أهمية المجلة الأدبية ووظيفتها

ليس ثمة خلاف حول أهمية المجلات الادبية لابالنسبة لأدب الأمة التي تنتجها ولا بالنسبة للغة هذه الأمة . واذا كانت المجلة الأدبية جزءاً من صحافة الأمة فهي جزء أيضا من أدب هذه الأمة وبين الصحافة والأدب علاقة تاريخية وطيدة - منذ نشأة الصحافة - تقوم على التعاون والأخذ والعطاء .

يقول العقاد :

«الصحافة على اختلاف مواعيدها وموضوعاتها قريبة اللحمة بالأدب من حيث هو لغة وتعبير عن شعور . فما من صحيفة مهذبة - ايا كان موعدها ومطلبها - إلا وهي تزيد ذخيرة اللغة المكتوبة ، وتضيف إلى محصول النفس من المعاني والخواطر . وهي بهذه الكتابة تخدم الأدب وتوسع نطاقه بين طبقات القراء . ومتى كان هذا شان الصحف عامة فاحرى بالصحف المقصورة على الادب او التي تفرد له بابا خاصا بين ابوابها ان تعد في مقدمة الوسائل الادبية . وفي طليعة الفتوح التي تفسح حدود دولته وتضاعف عدد المعنيين به.»[٢٩]

وعلى هذا فالمجلات الادبية - كما يقول الباحث الانجليزي م . برادبرى - تتيح فرصا ممتازة لدراسة ادب عصرها وافكاره وامزجته واساليبه ونظرياته مما يشكل نمط نشاط العصر ونموه ونضوجه بل وانحلاله[٣٠] .

وليست المجلة الادبية - كما يقول شكرى فيصل - وعاء تجمع فيه الاثار والاعمال الادبية . وانما هي بمثابة الارض التى تنبعث فيها هذه الازهار الادبية . ونحن لا نملك ان ندرس الاثر الادبي مجردا عن هذه البيئة المادية والمعنوية التي ظهر فيها . فدراسة الادب العربي ممثلا في دراسة رجاله او في دراسة مذاهبه او في دراسة فنونه تطلعنا على هذا الادب في تشكلاته النهائية التي ظهر بها واضحا في شخصية رجل او مندمجا في تيار . او مهتما بفن . ولكن دراسة الصحافة الادبية تتيح لنا ان نتعرف إلى التكون الأولى البطىء لجملة هذه الأثار الادبية التي يتالف منها الادب المعاصر[٣١] .

بهذا تتضح اهمية المجلة الأدبية لا في حمل الأثار الأدبية ونقلها إلى الناس . وانما في دراسة هذه الأثار فالمجلة الأدبية إذن وسيلة ووثيقة للنشر . وسيلة للنشر والتوصيل بالنسبة للأدب ووسيلة اتصال بين منتج الأدب ومستهلكه ووثيقة عند دراسة هذا الأدب أو منتجه او مستهلكة سواء بسواء . أيا كان نوع هذه الدراسة .

ويرى شكرى فيصل أن أهمية المجلة الأدبية ليست في كونها وسيلة ووثيقة فحسب وانما تكمن أهميتها أيضا في كونها مدرسة للمثقفين وعامة المتعلمين ومدرسة تقوم بتخريج الناشئين . واذا كانت المجلة الأدبية تشكل بيئة فكرية فهن أيضا مؤسسة لا تقل عن أية مؤسسة أخرى في محيط الثقافة[٣٢] .

أما وظيفة المجلة الأدبية التي أشرنا الى بعضها عند الحديث عن تعريف الباحثين لهذا النوع من المجلات فهي ايضا مما لم يقع حوله خلاف من ناحية المبدأ .

وقد أفاض الباحثون والكتّاب في تعداد وظائف المجلة الأدبية . كما افاضت المجلات الأدبية ذاتها في الحديث عن الوظيفة والرسالة في خططها وبرامجها التي تنشرها في أعدادها الأولى ، ويصبح لكل مجلة تصور خاص فيما يتعلق بالوظيفة .

ولاشك أن تصور المجلات لوظيفتها ومحاولتها تحقيق

هذه الوظيفة هما اللذان يكسبان هذه المجلات طوابعها الخاصة ، وهما أيضا اللذان يميزان بين طابع وطابع ، فقد تحدد المجلة وظيفتها في العناية بالتراث القديم فتصبح هذه العناية طابعها الخاص ، وهكذا . ولاشك أيضا أن هذه الوظيفة التي تعلن عنها المجلة تتوقف كثيرا على رئيس التحرير أو المحرر . فهو ليس مجرد مستقبل للمادة والموضوعات فحسب ، وليس مجرد ميزان لقياس جودة هذه المادة فحسب ، وإنما هو أيضا ملتزم بما أعلنه على الجمهور . وبسبب التزامه هذا يقوم باستكتاب الكتّاب وتكليفهم بموضوعات معينة أو يشير على كتّاب المجلة بنوع الأدب الذي يريده ، وهكذا . ومن هنا تستمد المجلة طابعها الخاص أيضا .

يمكن أن نجد لوظيفة المجلة الأدبية معنيين إذن : معنى خاص يحدده محررها ، وينصرف إليها وحدها ، وينطبق - بالضرورة - على سواها ، ومعنى عام يحدده الدارسون أو الباحثون أو المؤرخون ، ولاينصرف إلى مجلة معينة وانما يمكن أن ينصرف إلى مجلات عديدة في عصر واحد أو في عصور عديدة وفي أمة واحدة أو في أمم عديدة .

والمعنى الخاص يرتبط بالحاجة التي تصورت المجلة صدورها لتلبيتها في حين يرتبط المعنى العام بالحاجة الانسانية العامة للمجلات الأدبية . وعلى هذا الأساس يمكن أن ننظر الى وظيفة المجلة الأدبية .

أ - المعنى الخاص

حين أصدر الشاعر الانجليزي ت . س . اليوت مجلته «المعيار» **Critorion** عام ١٩٢٧ كتب افتتاحية العدد الأول وضمنها تصوره لوظيفة المجلة فأشار إلى أن المجلة الأدبية تخطىء حين تتوسع في نشر المواد غير الأدبية وأنها يجب أن تكون وسيلة توثيق أي أن تمثل مجلداتها تطور أشد حساسيات عصرها ، وأوضح أفكاره بحيث يحاول كل عدد منها أن يصور الزمن وتيارات العصر على قدر المستطاع .

وأضاف اليوت بأن المجلة الأدبية لابد أن تتضمن في مجموعها قيمة أعلى من القيمة الإجمالية لمساهمات الأفراد فيها ، وأن تسعى إلى خلق نزعة أدبية لابرنامج ، وأن يكون الأدب مركز حركتها واهتماماتها وان تكون اهتماماتها مركز الشخص الذكي ذي الاهتمامات الأدبية ، وأن تقاس قيمتها بموقفها من أدب عصرها ، وأن يكون فيها تجانس في الرأي بين أكثر المساهمين فيها انتظاما[٣٣]

وقد حاول اليوت أن يحقق هذا التصور الخاص لوظيفة مجلته ، وهو تصور يختلف عن تصور سيريل كونوللي لوظيفة مجلته (الأفق) **Horizon** التي أصدرها عام ١٩٤٠ . فقد كتب كونوللي في احدى افتتاحياتها قائلا إن المجلة الصغيرة الأدبية تقدم ثلاث وظائف مهمة ، فهي تعين على توحيد الكتّاب الشبان في مجموعات لاكتشاف أهداف عامة والسعي وراء نظائرها في البلدان الأخرى ، وهي ايضا تمكّن الكتّاب الأكبر سنا من المحافظة على قراءة الجمهور لأعمالهم ، وهي تمثل الانتاج التجريبي أو العرضي للكتّاب الذين يحتاجون إلى التشجيع والذين لم يستطيعوا بعد أن ينتجوا كتابا[٣٤] .

لقد حاول كونوللي كذلك في مجلته السابقة أن يطبق تصوره الخاص لوظيفتها ، غير أن تصوره السابق وتصور اليوت قد لا يعدان من التصور الخاص للمجلة الأدبية في شيء . فهما يحملان قدرا كبيرا من العمومية ، ولكنهما في الوقت نفسه دليل على إمكان لحم التصور الخاص بالتصور العام . ولعل خصوصية أي تصور بهذا المعنى تكمن في ارتباطها بالأدب القومي الذي تعبّر عنه ويكفي في هذا المجال أن نطالع افتتاحية العدد الأول من أية مجلة - في أية لغة - لنرى كيف يختلف تصور عن آخر . وهذا ماسنعود إليه عند دراسة مجلاتنا الأدبية في الباب الأول .

ب - المعنى العام

تناول الدارسون والمؤرخون هذا المعنى من زوايا مختلفة . فمنهم من حدد وظيفة المجلة الأدبية في اثراء الأدب وترويج الأفكار وطرق الكتابة المختلفة ، والتعبير عن أفضل القيم في عصرها وأحدث تصوراته للأدب ، وخلق الجمهور القارىء للكتاب كما قال براد برى[٣٥] ومنهم من قسّم الوظيفة الى أربعة أغراض أساسية كجورج شتاينر الذي عددها على النحو التالي :

١ - شرح أوترويج أو تمثيل أسلوب أو ايديولوجية حركة أو مدرسة أو جماعة أدبية .

٢ - الاحتفال بذكرى - أونشر - الأعمال الأدبية التي تنتمي في الغالب إلى الماضي القريب ، والتي لم تنل بعد قبولا على نطاق واسع أو تتعرض للنسيان .

٣ - العلاج الصحى ، اى تنظيف «بيت الأدب» وحفظه في حالة جيدة ، وطرد الآلهة المزيفة والتمييز بين الأجسام الحية والأخرى المصابة بالسرطان .

٤ - إنشاء الجسوربين المناهج والأساليب الأدبية

المختلفة[٣٦] .

وهكذا تختلف وظيفة المجلة الأدبية بمعنييها الخاص والعام من مجلة إلى أخرى ، ومن دارس إلى آخر ، مثلما تختلف باختلاف الزاوية والفكر اللذين ينظر اليهما من خلالهما ولكن لاخلاف في النهاية حول التزام المجلة الأدبية بوظيفة ما . ولا خلاف حول أن تعنى هذه الوظيفة بترقية الأدب واللغة والمحافظة على تراثهما وتقاليدهما الأصيلة ونشر الذوق الأدبي الرفيع ، والكشف عن المواهب الأدبية الناشئة ورعايتها وربط الأدب القومي بالأدب العالمي وغير ذلك مما قد يراه محررو المجلات ومؤرخوها .

ينطبق هذا على أثر المجلة الأدبية ودورها أيضا . ذلك لأن ثمة اتصالا عضويا بين الوظيفة والأثر . فما الأثر الا تحقيق الوظيفة بمعنييها الخاص والعام .

وكلما نجحت المجلة في تحقيق وظيفتها الخاصة والعامة اتسع أثرها وتعددت مظاهره فأثرها ـ باختصار ـ هو تحقيق وظيفتها ، وتحقيق وظيفتها ـ باختصار أيضا ـ هو التزامها بهذه الوظيفة واتخاذها شتى السبل الكفيلة بوضعها موضع التنفيذ .

ومع ذلك فقد رأى بعض الباحثين أن أثر المجلة الأدبية يكمن في كونها سجلا تاريخيا أدبيا لعصرها . وهذا ماعبّر عنه البروفسور ج . إيزاك الأستاذ بجامعة لندن حين قال :

«على صفحات المجلات الأدبية يكمن تاريخ مستهلك الأدب ، وتاريخ الأذواق والوان الامتناع عن البيع . كما تكمن مظاهر التقاليع والبدع وحالة السوق وحملات الدعاية والأرقام الفعلية للمبيعات والأرباح وكذلك المناورات والاندماجات والنزاعات بين المحلات الكبيرة والمحلات الصغيرة ، وبين جمعيات الكتب والأدب . وكذلك يكمن تاريخ الطبعات الرخيصة والرأي الظاهر ، بل وتاريخ المصادمات والافلاسات ومايتبقى عنها»[٣٧] .

وهذا الرأي على طرافة نظرته واستخدامه مفردات البيع والشراء والتجارة يكشف عن المجال الواسع الذي تتحرك فيه المجلة الأدبية في سوق الأدب اذا صح أن نستخدم تعبيرا مماثلا . وفي هذا المجال الواسع يكمن أثر المجلة الأدبية في السوق ورواده على السواء ، أي كونها سجلا تاريخيا أدبيا لعصرها ، وهو سجل يشمل جميع التطورات التي تلحق بالأدب كما يشمل الشخصيات والتيارات ، والأساليب التي أثّرت في هذا التطور ، فضلا عن جهود خلق القارىء للكتاب وتوسيع مجال القراءة[٣٨] .

كذلك رأى بعض الباحثين أن أثر المجلات الأدبية ينصرف الى ـ أو يتحقق في ـ ناحيتين ، كما يرى شكري فيصل :

١ ـ الناحية الفكرية . فالمجلة الأدبية بيئة فكرية ومؤسسة فكرية ، تقوم باظهار أشخاص ومذاهب في العلم والفلسفة والنقد وتتيح لهذا الفكر فرصة الظهور والنمو والغنى وتصبح ميدانا للخلق والاصطفاء .
٢ ـ الناحية الخلقية . فالمجلة يتجاذبها في العادة محوران يستقطبان كل أبحاثها هما : العرض والنقد .. عرض الفكرة الجديدة أو الأثر القديم ، ونقد هذه الفكرة أو الكتاب الجديد أو الأثر القديم . وبذا يصبح عملها هو التعريف والتصحيح والتقويم[٣٨] .

ومهما تعددت صور وظيفة المجلة الأدبية وأثرها فالوظيفة والأثر هما الناتج النهائي للمجلة الأدبية ، وهما محصولها الباقي في ذاكرة التاريخ . وليس هذا التعدد إلا دليلا على ضرورة المجلة الأدبية للأدب وحركته وسيره في مثل عصرنا الاتصالي هذا .

٦ ـ مستقبل المجلات الأدبية

على ضوء ماسبق في هذا المدخل يتبين لنا أن المجلة الأدبية نتاج حضاري حديث ووسيلة اتصال مهمة بين الأديب وجمهوره ، وأنها لم تظهر بهدف إبطال الوسائل الإتصالية السابقة عليها ، ولاسيما الكتاب ، وانما ظهرت لمواكبة تطور هذه الوسائل نفسها بعد ظهور الطباعة والنشر على نطاق واسع . فهي تختلف إذن عن الكتاب كما تختلف عن الصحيفة يومية أو أسبوعية ، عامة أو متخصصة . ثقافية أو غير ثقافية .

والمجلة الأدبية كما هو معروف ـ لم تكن آخر ما وصلت إليه تطورات الاتصال بين الأديب وجمهوره . فقد استجد بعدها عدد آخر من الوسائل ابتداء من الراديو والتلفزيون إلى الأشرطة المسجلة . ومع ذلك فقد حاولت التعايش مع هذه الوسائل الجديدة على الرغم من الآثار الجزئية التي لحقت بها .

يقول الكاتب الفرنسي جورج ديهاميل :

«لن يغيب عن بعض من يلاحظون العالم الحديث أن يستنتجوا أن العالم بلا ريب في سبيل التطور ، وانه لم يعد للمجلات إلا أن تختفي . ولكن مازلت أعتقد أنه لو تم ذلك لكانت فيه كارثة . فالمجلات تمثل نوعا من النشاط العقلي يلوح لي أنه الزم مايكون في هذا العصر المضطرب . فهناك من جهود الروح المستمرة النشاط والتفكير الدائم الخلق والدراسة النشطة مالايستطيع أن يظهر إلا بفضل أحدث المجلات الأدبية . فالكتاب ضخم بطيء والجريدة موجزة عابرة .
وهناك مجال لمعالجة الحوادث والرجال والكتب ونقدها يتطلب

المجلة التي هي الرسول الطبيعي للروح اليقظ وللفكر الذي لا يريد أن يتخلى عن رسالته .
فاختفاء مجلة أدبية في الوقت الحاضر يعد كارثة على التفكير المهدد في نشاطه وفي وسائل إذاعته»[٣٩] .

قال ديهاميل ذلك في كتابه «دفاع عن الأدب» الذي ظهر في أعقاب الحرب الثانية ، ومع ذلك فهو يبدو في حديثه معاصراً كل المعاصرة ، وواعيا بوظيفة المجلة الأدبية ومكانتها بين غيرها من وسائل الاتصال الحديثة ، وإن كان لم يشهد عصر الإنفجار التلفزيوني الذي نعيش فيه .

وإذا بدا في حديثه شيء من القلق على مصير المجلات الأدبية فمرده إلى قوة إيمانه بهذه الوسيلة ودورها في الأدب والفكر على السواء . فالهموم الروحية والفكر المبدع المتجدد والمراجعات المتلاحقة ، كل ذلك لا يجد مجالا أفضل لاستيعابه من المجلة كما علّق عز الدين اسماعيل[٤٠] .

ولكن الذي لاشك فيه ـ مما مرَّبنا ـ أن تجربة المجلات الأدبية في عالمنا الراهن بعد الحرب الثانية تكشف عن حقيقتين أساسيتين :

أولا : ان المبادرات الفردية لم تعد ـ حتى في العالم الراسمالي ـ قادرة على تحمل أعباء إصدار المجلات الأدبية لفترة طويلة مالم تسندها مساهمات من الشركات والهيئات والمؤسسات المعنية[٤١] وذلك لأن مصادر التمويل التقليدية بالنسبة للصحافة في العالم الراسمالي مثل الإعلان وحصيلة البيع لم تعد وحدها كافية لتغطية النفقات المتزايدة للمجلات الأدبية .

ثانيا : ان الدولة بسطوتها المتزايدة في العالم الاشتراكي والعالم الثالث قد أصبحت ـ في المقابل ـ بديلا للمبادرات الفردية ورعاة الآداب والفنون الافراد في الزمن القديم . كما أصبحت الملجأ الوحيد المتاح لاصدار المجلات الأدبية على الرغم مما تسببه هذه السطوة المتزايدة من مشكلات تتعلق بحرية التعبير والإدارة . وبيروقراطية التنفيذ ، والخلط بين مفهوم المجلة كسلعة ومفهومها كخدمة ثقافية .

هاتان الحقيقتان تشكلان اليوم التحديات الأساسية التي تواجه المجلات الأدبية في العالم أجمع . أما التحدي الذي تشكله منافسة وسائل الاتصال الأخرى مثل الراديو والتلفزيون فليس تحديا أساسيا في العالمين الراسمالي والاشتراكي ، حيث استقرت في نظم التعليم والمجتمع عادات القراءة وإشباع الحاجات الوجدانية والذهنية فضلا عن اختفاء الأمية ، ولكن هذا التحدي أصبح أساسيا في العالم الثالث حيث باغتته ـ اذا صح التعبير ـ هذه الوسائل الاتصالية الجديدة قبل أن تستقر فيه العادات السابقة وقبل أن يتم القضاء على مشكلة الأمية المزمنة . ومن ثمة يبدو القلق على مستقبل المجلات الأدبية أظهر في العالم الثالث منه في العالمين الآخرين المتقدمين . ومن ثمة ـ أيضا ـ ينبغي التنبيه دائما في العالم الثالث على ضرورة المجلة الأدبية ، وأن يتوجه هذا التنبيه إلى واضعي الخطط الثقافية والمسؤولين عن تنفيذها . كما ينبغي ـ من جهة أخرى ـ تنبيه محرري المجلات الأدبية في العالم الثالث أيضا على أن يأخذوا التحديات السابقة جميعا مأخذ الدافع المباشر للالتزام بوظيفة مجلاتهم وتحسين مادتها وخدماتها على الدوام .

هوامش

١ ـ تعرف المجلة الأدبية في اللغة الانجليزية باحدى الكلمات الآتية مع الصفة الأدبية : Literary Periodical, journl, review, or mayazine

وتعرف في الفرنسية باحدى الكلمات التالية مع الصفة الأدبية: Revue ou journal literaire

٢ ـ Chamber's Encyclopedia, London, 1950, vol. X, p. 556.

٣ ـ La Grande Encyclope'die, Larousse, Paris, 1976, p. 10400.

٤ ـ ٥ The New Columbis Encyclopedia, N.Y., 1960, p. 2106 Chddon, J.A., A Dictionary of Literary Terms, Penguin, London, 7979.pp379 and 499

٦ ـ Cassell s Encyclopedia of English Literature, Cassella Co., London 1953, p. 411

٧ ـ Everyman's Encyclopedia, London, 1960, vo. 7, p. 707

محمد عبد الغني حسن وعبدالعزيز الدسوقي : روضة المدارس المقدمة ص ٩ هيئة ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

٨ ـ الآداب ، ديسمبر ١٩٧٤ ، مقال : المشكلات التي تواجه المجلات الأدبية ص ٣٤ .

٩ ـ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

١٠ ـ فاروق خورشيد : بين الأدب والصحافة . ط ٤ ص ١٩٨٧ منشورات إقرأ ، بيروت ، د . ت

١١ ـ المصدر نفسه ص ص ٤٨ ـ ٤٩

١٢ ـ Great Soviet Encyclopedia, Macmillan Inc., N. Y., 1978, vol. 19, p 548

١٣ ـ توقفت بعد ١٣ عددا بسبب انتقادها العنيف للكنيسة ثم عادت إلى الظهور في العام التالي تحت إدارة جيدة وفي عام ١٧٠١ استولت عليها الحكومة ، ثم أوقفتها الثورة عام ١٧٩٢ . وأعاد المعهد الفرنسي إصدارها عام ١٨١٦ ، حتى استولت عليها وزارة التعليم العام في عام ١٨٥٧ وبعدها عهد بها إلى أكاديمية الفنون والآداب فأصدرتها ابتداء من ١٩٠٩

١٤ ـ Cassells Enc. of Literature, P. 410

١٥ ـ استخدمت كلمة «مجلة» في الفرنسية Revue عام ١٨١٩ عندما ظهرت «المجلة الموسوعية» Revue encyclop'e

١٦ ـ أشار الدكتور مهدي علام في تقديمه لكتاب : روضة المدارس

لمحمد عبد الغني حسن وعبد العزيز الدسوقي إلى أن الكلمة الإنجليزية أصلها عربي وانها استخدمت في أوربا بمعنى ـ مخزن البضاعة. نقلا عن الكلمة العربية ، المصدر المذكور ص ١٠ . وهذا مايعترف به معجم أوكسفورد الكبير انظر : Oxford English Dictionary. oxford university Press. Oxford. 1933. vol. 6. M. P. 22

١٧ ـ لمزيد من التفاصيل راجع :
Cassell S Enc. of Literature. PP. 410– 418 Chambes Enc. Vol. X.pp 556–561.
A Dic. of Lit. Terms. PP. 499– 500.

١٨ ـ Cassell S Enc. of Lit.. PP. 416– 418.

١٩ ـ Thompson, j.. English Studies. Clive Bingley. London. 1971. PP. 86– 94

٢٠ ـ Great Soviet Enc.. vol. 19. P.. 548

٢١ ـ ظهرت المجلات الأدبية في الصين في اواخر القرن التاسع عشر : loc. cit

٢٢ ـ The Times Literary SuPPloment, 6 june 1980.P. 637.

٢٣ ـ Ibid.. P. 638.

٢٤ ـ loc.cit.

٢٥ ـ Ibid.. P. 637

٢٦ ـ نسبة إلى مدينة كينيون في ولاية أوهايو التي تشتهر بجامعتها وتشتهر جامعتها بقسم اللغة الانجليزية بها .

٢٧ ـ loc. cit.

٢٨ ـ loc.cit.

٢٩ ـ Ibid., P. 638.

٣٠ ـ Tri– quarterly, U.S.A., no. 43, pp. 6–23.

٣١ ـ ب٧١٧١هلاهيزو ز ١١ز ٣٢ ـ Ibid., P. 18.

٣٣ ـ Ibid., P.22.

٣٤ ـ مجلة الأدب . ديسمبر ١٩٧٤ ص ٥ ص١٦ ـ ١٧

٣٥ ـ المصدر نفسه ص ص ٢٠ ـ ٢٢

٣٦ ـ نقلت الكاتب في عام ١٩٦٤ الى وزارة الثقافة

٣٧ ـ أصدر «الأدب» امين الخولي وجماعة الأمناء وأصدر «الشهر» سعد الدين وهبة

٣٨ ـ أهداف العمل الثقافي (كتاب وزارة الثقافة الصادر عام ١٩٦٨) ص ١٠٥ نقلا عن مقال : المشكلات التي تواجه المجلات الأدبية في مصر للدكتور عز الدين اسماعيل مجلة الآداب ـ مصدر سابق ، ص ٣٥ .

٣٩ ـ الآداب ـ مصدر سابق ـ ص ص ٣٤ ـ ٣٧

٤٠ ـ المصدر نفسه . ص ٣٦

٤١ ـ The Titerary Supplemement, 6.june 1980 P. 637.

٤٢ ـ loc. cit.

٤٢ ـ Tri– quarterly, no. 43, 1978, p. 15.

٤٣ ـ The Times Literary Supplement, 16 June 1978, p. 668.

٤٤ ـ الهلال في اربعين سنة ـ مصدر سابق ـ ص ١٤٧

٤٨ ـ Bradbury, M.S., Literary Periodicals and Little Reviews, and their relation to modern English literature, 1900 - 1950. London Uni versity Library, Senate House, M.A. thesis 1955. P. 3.

٤٩ ـ انظر : الصحافة الأدبية . ص ص ١٣ ـ ١٤

٥٠ ـ المصدر نفسه . ص ص ٢٠ ـ ٢٧

٥٠ ـ Bradbury, PP. 34. 37

٥١ ـ Ibid., P. 41.

٥٢ ـ Ibid., P 46.

٥٣ ـ وقد ضرب الكاتب المثل بمجلة Scrutiny التي صدرت في الثلاثينات وعدها أول وأهم مجلة تقوم بوظيفة العلاج الصحي للحياة الأدبية في بلاده. The Times Literary Supplement, 16 june 1978, P. 668.

٥٤ ـ Bradbury, P. 46.

٥٥ ـ Ibid., PP. 5. 12.

٥٦ ـ الصحافة الأدبية . ص ص ٢٤ ـ ٢٦

٥٧ ـ الآداب ـ مصدر سابق ـ مقال : المشكلات التي تواجه المجلات الأدبية في مصر للدكتور عز الدين اسماعيل . ص ٣٣ .

٥٨ ـ المصدر نفسه ـ الصفحة نفسها .

٥٩ ـ تتلقى المجلات الأدبية المستقرة في معظم الدول الراسمالية إعانات مالية سنوية من الدولة أيضا .

ليليات ابي نؤاس

محفوظ داود سلمان

ما الذي أبقى لنا ليل الابَلة
صخب الانهار والعشاق فيها . والأهلّه
رحلتْ في هاجس الموج . القوافل
غادرتْها . الزمن المدحور مغموراً بفيض الحزن
أسراب من الوهم . وأفواجُ من الغزو
وأصداء قبائل
في كهوف الليل في رمل الصحاري
ما الذي يبقى سوى الاشباح فيها من أدلّة

×××

ما الذي أبقى لنا ليلُ الصواري
زبد الموج . أنين الريح في أشرعة مثقوبة
تبكي عذارى الماء أو تندبُ أصداء المحار
رجْع ملّاحين في أردانهمْ تهْمي الرياح
وحبال الوهم تستنزف في أعماقهمْ صوت الجراح
فوق أخشاب من الحلم صلبنا ورجعنا ضارعين
نطلب الغفران من صارية منخوبة
أو نسأل الرحمة من الهة الموج
.... وأرباب السفين

×××

ما الذي أبقى لنا ليل الكؤوس
... مدنٌ مغمورةٌ بالماء . أجراسٌ بعيدة
وندامى رحلوا مهجورةٌ أعماقهمْ تبكي وحيدة
والرؤى تغرق في الخمر . التراتيل . الطقوس
وقرابين من الوجد . وأورادٌ . صلاة الروح
.... تظما في الشموس
في محاني الوهم تعرى
ما الذي أبقى لنا كأسٌ من الحلْم ومن اوهامنا
.... نعصر خمرا

×××

ما الذي أبقى لنا ليل المدينه
غير أنصاب من الشمع . وفي ساحاتها أو في الدروب
تـثمر الأوراق أجراسا من الذنْب وأزهاراً من
الزيف الثمار الجمر في أشجارها العصبى الحزينة
وسماء من دخان أو ظلال من سراب
ترتقي أسوارها . مشبوحة فيها الرؤى
تنتظر المطهر . تسعى في خريف الحزن . في
منفى من الاشباح . تدْمى في الضباب
جنّةٌ أزهارها من ورق . أقمارها تستوقد
النار . وفي نشْرة اخبار المساء :
يسهر الحزنُ . وقد يمكث في حفلٍ من الرقص وحيداً
يعبر الوهم الى مملكة الشوق ويستلقي
على أنهارها . يعبث في الرملِ وقد يبني
...قصوراً في الهواء .

البلبل

عبد المطلب محمود

قصة

اخترق الكوّة الصغيرة في اعلى الجدار. صار في الداخل، كان مضطربا. بدا ذلك واضحا من طريقة طيرانه. لم تكن سوّية. ارتطم بالجدار المقابل. لم يسقط تماسك وعاود رفع الصغير الى الاعلى. حاول ان يحلق بعيداً. ارتطم جسمه بسقف الغرفة. سقط ارضا، افرد جناحيه بسرعة واضطراب متزايدين . كان صغيره يملأ سكون الغرفة. ربما لم يكن صغيرا. ربما كان يبكي ويتالم. البلابل تبكي وتتالم ايضاً. الكائنات جميعا تبكي وتتالم. العتمة المسائية في الخارج دلّته على هذه الكوّة. كان الضوء ينبعث منها. الضوء حنينه الدائم. طار باتجاهه. لطمه الجدار ولم يشفع له الضوء.

سقط الطائر الصغير ارضاً. عاجل نفسه بالدوران بين المناضد حشر جسمه؟ الصغير تحت احداهما، كانت اربع عيون تحشر نظرها معه. ظلت تراقبه في محنة. لم تكن ترثي له. لقد لذّ لها ذلك. كان دخول الطائر حادثا جديدا. لم يسبق للطيور ان آوت الى هذه الغرفة. لم يسبق لها ولوج هذا المبنى الصغير النائي. هذا المبنى الذي يتوسط فضاء واسعا. هذا المركز الحدودي البعيد عن العالم.

لم يسال الرجلان بعضهما عن مصدر البلبل، لقد دخل وكفى. تقافزا ماخوذين بصفيره. افردا أكفهما الأربع وهما يلاحقانه. قررا ان يمسكاه. حاصراه فعلا، انتفض بقوة. حاول ان يكرر التحليق، اعلى... اعلى... لكن اين؟! ليس ثمة مهرب. لافضاء في الداخل. السقف والجدران تضيقان به. ارتطم بالسقف. سقط على احدى المناضد تسابق اليه الرجلان. انقض عليه احدهما. جمع كتلته الصغيرة في القبضة المطبقة. كان رأس الطائر يدور. رأسه وحده يتحرك. جسمه يرتعش، ظل صوته حراً يرتفع بصفير ناشج.

اختصم الرجلان عليه، تدافعا فيما بينهما. لم يأبها لبكاء البلبل، لم يكن احد منهما يعرف ان البلابل تبكي وتغني، غادرا الغرفة الصغيرة، خرجا الى صالة المبنى، ارتفع ضجيج اصحابهما، كان كل منهم يريد احتياز الطائر. ساوم بعضهم لابتياعه. هوّن اخرون من شانه. ثمة في الكون بلابل كثيرة، تمسّك «صاحبه» به..

ـ جيئوني ببلبل واحد... الان!

اسقط في ايديهم. ليس غير الفضاء المديد هنا، الفضاء الذي ضاق في عيونهم. الفضاء الذي اعتادت عيونهم ان ترتطم بمجاهليه. على اقتناص اي شيء خارج عن مألوفه. علت الضجة ثانية.. وثالثة... ارتفعت ارقام المساومين.. خرج ضابط المركز من غرفته اليهم. سكت الجميع الا البلبل. كان صفيره مستثنى من التقاليد. اقترب الضابط من «صاحب البلبل» تطلّع فيه شزرا. طالب بالطائر المضطرب. امسك به. احس الطائر بدفء اليد التي اخذته...

ـ اعمل له قفصا.. هيا.. بسرعة!

●

بدات سكين حادة النصل عملها. الطائر في صندوق كارتوني. السكين تخترق الجدران الجانبية. تحفر فيها كوى صغيرة. الضوء يشاركه محنته. نقاطه تدخل عبر الثقوب باتجاهه. شعر الطائر بضيق فضائه. شعر بضالة حجم الضوء. كلاهما في هذا القفص الساعة. كلاهما اختصر القفص فضاءه. انهما يشبهان بعضهما الان. لا... بل يختلفان.. الضوء يدخل ساكنا. وهو يتحرك كالمجنون. يحاول الانطلاق. يصطدم جناحاه بهذا «الشيء». انه يخفق بعنف.. مضطرباً كان صفيره. لقد كاد يختنق.

ـ ضعوه في المطبخ.. بن عيسى تولَّ حراسته!

بن عيسى محمد سيتولى الامر. اوكل اليه التنفيذ. بن عيسى اكبرهم سنا، قضى سنوات في المطبخ. لم يعد يخرج ضمن الدوريات. منذ سنوات وهو قابع في مكانه. لكم تمنى ان يفعل شيئا آخر غير ذلك، ان يؤدي مهمة غير صنع الشاي والطعام. ماكان ينتظر مهمة كهذه، كان يود معاودة

ركوب «اللاندروفر» مع اصحابه. لقد نسي اعمال الدوزية. حنّ لها، ياما حنّ لها. ياما ابدى رغبته في معاودتها...

ـ انت متعب... كبرت على اعمال الدورية.

بن عيسى لايشعر بالتعب. لقد اقتنع بما هو عليه. لكن.. من يقنع مديره بذلك؟

ضابط المركز لايقنع بسهولة. ضابط الحدود لابد ان يكون هكذا.

ـ اعرف انك لاتتعب... لكنك لاتملك عين ذئب الان يابن عيسى.

تعب بصره. الحدود بحاجة الى عيون ثاقبة. تصطدم بالظلام ولاترتد. تجوس فيه، تنقّب في عتمته. تفتح فيها طرقا مستقيمة. اين له ذلك الان؟!

ـ ساخذ البلبل غدا الى (اميلدا) ستفرح به... هه؟!

ـ نعم سيدي... ستفرح به.

سياخذه الى «اميلدا» اذا. ابنته الوحيدة. الصغيرة البضة. ستفرح بالبلبل. ضابط المركز قال ذلك. لو لم يقل لما تغيرّ شيء. بن عيسى وكل انسان يعرف هذا. الاطفال طيور الله واحبابه. يسكنهم حنين خفي الى الطيور الصغيرة. لاحد يعرف مصدر هذا الحنين. سر من اسرار الحياة. ليس لاحد القدرة على فضّه. كل طفل يبدأ وعيه هكذا. الطيور تغريه. الطيور الصغيرة. البلابل والعصافير والحمام. حتى الفراشات.

اخذ بن عيسى الصندوق. احتضنه بيدين معروقتين. سيشاركه المطبخ الصغير. قفصه الذي اختير له هه. هه. هه. بن عيسى في صندوق... والبلبل في آخر. هه.. قفص البلبل في قفصه هو. اية مفارقة هذه؟!

لم يكف البلبل عن الخفق. جناحاه تضربان جدار الصندوق. صوته يعلو بالصفير. ايهما افضل حالا الان؟! بن عيسى ام البلبل؟! هذا يستطيع ان يخفق بجناحيه ويصفر. لكن ذاك لايستطيع. بيد ان كليهما يقبع في قفص. في مبنى واحد. مبنى صغير. صغير لايمكن مهما كان كبيرا ان يبلغ شاو الفضاء.

وضع بن عيسى الصندوق على منضدة امامه. تطلع فيه. شعر بالضيق مضاعفاً. هو لايرى البلبل الان... لكنه يحس بوجوده. باضطرابه. بحزنه الاكيد. انه يبكي ويغني الساعة. هو يفعل ذلك دائما. الكثيرون يفعلون ذلك دائما. أليسوا يغنون احزانهم؟!

خطا بن عيسى باتجاه دولاب صغير. فتحه. بدأ البحث فيه عن اناء يملاه ماء للبلبل. اخرج أحدها. كان كبيرا. سيغرق فيه الطائر. اعاده الى موضعه واخرج آخر. تملاه جيدا. يمكن ان يكون نافعا. ليس ثمة اناء صغير لاطعام طائر. الاواني كبيرة كلها. تنفع لطعام جماعي. لبشر يتدافعون بشراهة ونهم ساعة يأكلون. كان الاناء الصغير من آنية ضابط المركز. لاباس لن يعنّفه على استخدامه له.استخدامه هنا أمر ضروري. لابد للبلبل ان يشرب. سيموت عطشاً اذاً. والطعام؟! لابد من اطعامه ايضاً. هذا أمر سهل، لايحتاج الى اناء. بقايا الطعام كثيرة. يمكن ان يقدم على راحة اليد. هه.. لن يقدر على ذلك. سيلقيه في القفص.

ملأ الاناء بالماء. خطأ نحو الصندوق. ترى كيف سيُدخل الاناء؟! كان الصندوق مغلقا باحكام. البلبل. سيموت عطشا هكذا. تلك طامّة. واذا فتح الصندوق ووضع له الماء من يضمن عدم فرار الطائر المجنون؟! تلك اذاً طامة اكبر. احتار بن عيسى في الامر. وضع الاناء قرب الصندوق. سيعالج امر الطعام الان. جمع بقايا الخبز وفتته بين اصابعه. وضعه في راحة يده. التقط باصبعين قليلا منه ودسه في احد الثقوب. كرر العملية مرات. شعر انه يضيق بها شيئا فشيئا. لم يعد يملك صبره القديم. لقد ضاق ذرعا بالفعل. الثقب صغير وكمية الفتات قليلة. اتراه يحفر بئرا بابرة؟! ضحك في اعماقه. لعل حال ذاك مثل حال هذا. «كيف كيف»(١). غاضه ان وقته سيتبدد في هذه العملية. الاخرون يثرثرون الساعة. اصواتهم تصل اليه بقليل من الوضوح. تحدثوا عن البلبل. ضحكوا من صاحبهم الذي لم يستجب «للسومة»(٢) واستجاب منصاعا لامر ضابط المركز. لامساومة بعد الان، ازداد بن عيسى ضيقا. ضيقه هذه المرة له سبب آخر، احتاج ان يذهب الى المرافق الصحيّة. سيذهب لافراغ مثانته.

لم يتفكر في امر البلبل طويلاً، هو في مأمن. لم يكن ليستطيع التفكّر بامره طويلا. مثانته ستنفجر ان لم يفرغها اللحظة، الشيخوخة. هذه واحدة من مساوئها. مثل الطفولة تماما. «كيف كيف» اعراضها واحدة. عدم السيطرة على حالة كهذه. اللعنة. اقنع نفسه ان البلبل في مأمن. انه بلبل «اميلدا» ابنة ضابط المركز الان، لاحد يجرؤ على ان يمسه بسوء.

خرج بن عيسى من المطبخ مسرعا. تنبّه إليه الاخرون. ضحكوا منه كعادتهم.

●

ـ سيدي.. لقد اختفى البلبل.

ـ ماذا؟!

ـ لقد اختفى البلبل.. سيدي.

ـ ماذا يعني «اختفى».. ابحثوا عنه.

ـ لم يعد له من اثر الا بعض الريش في صندوقه..

ـ طار؟!

ـ لاأعلم.. سيدي

ـ سرق؟! مات؟!

ـ يشهد الله انني لاأعلم...

نهض ضابط المركز من مقعده. لعله شعر بكرامته تنجرح. امسك ببن عيسى من ياقته...

ـ مامعنى لاتعلم؟! قل.. قل بسرعة؟!

انكمش بن عيسى على نفسه كالبلبل. ومثل البلبل اضطرب. ومثله أخذ يرتعش. لكنه ليس كالبلبل. ليس له جناحان يخفقان. لم يستطع ان يصفر بنشيج مسموع. كان يختنق. قبضة ضابط المركز شديدة. لم يكن يبدو قاسيا في مظهره. لكن قبضته قاسية اللحظة....

ـ قل... مامعنى لاتعلم هه؟... اين اختفى البلبل؟!

ـ والله ياسيدي لااعلم. كنت «مزروب»[3] مثانتي كادت تطق. ذهبت الى المرافق الصحية. حين عدت الى المطبخ لم اجد البلبل.

ـ ساطق لك روحك. ماذا ساقدم للطفلة غدا؟! هه... قل؟!

بن عيسى غير معني بالطفولة اللحظة.. انه في قفص اضيق من المطبخ. بل اضيق من صندوق البلبل. لايعنيه اين ذهب البلبل.. بل كيف سينقذ روحه. لعل الطائر وجد من يطلقه. لكنه لن يجد منقذاً له في محنته هذه. طار البلبل. اختفى في المجهول. اراده انيساً لوحدته. أراده تأسية لنفسه في المطبخ. سجينة مركز الحدود النائي هذا. سجينة التعب الذي ارهقه لابتعاده عن «لاندروفر» الدورية ترى... لو كان في عجلة الدورية اكان سيسقط هنا؟!

رفع ضابط المركز يديه عن تلابيب بن عيسى. اسرع الى باب غرفته. فتحه بعصبية. زعق بصوت وحشي:

ـ ايها الكلاب... كلكم مسؤول عن اختفاء البلبل.. كلكم ستعاقبون ان لم تاتوني به.

●

تجاوزت «محنة» البلبل بن عيسى. رجال المركز الحدودي امتحنوا بها كلهم. صار الجميع في قفص الاتهام. صاروا يضيقون بالمبنى. بالفضاء المديد الذي ينتصب فيه. شعروا ان الارض والسماء سدتا امامهم، قضوا ليلتهم قلقين. شعروا ان تلك الليلة طويلة اكثر مما ينبغي. خرجوا من حالة اعتياد الاشياء. كان الخوف يفيض فيهم. خوف على بن عيسى مرة. خوف على انفسهم مرات. خوف من الليلة ومن الصباح الاتي. خوف من الايام الاتية بنهاراتها ولياليها. فهي لم تعد تعني سوى «المجهول». المجهول الذي ابتلع البلبل او اطلقه. المجهول الذي وضعهم جميعاً في قبضة الاتهام.

لقد اختفى البلبل. سلب منهم راحة عنوة. اعتبروه فرصة للفرح اول مرة. فرصة لتغيير نمط الحياة التي تحولت الى ماء آسن. عفن. تطفو على صفحته مخلفاتهم. لكنه استدار مائه وثمانين درجة، انقلب الى فرصة للعذاب والأرق.

ـ من يعرف منكم شيئاً عن البلبل فليقله...

امرهم ضابط المركز. حدق في وجوههم واحدا واحدا. حاول ان يقرأ فيها ماتخفي. مارس عليهم طريقته في اكتشاف المهربين. حدق في عيونهم بامعان. خزرها كما يخزر الرمح جسدا. لكن الحقيقة ازدادت صعوبة. لعلها عرفت كيف تتخفى. لبست ثيابا اكثر مما تحتاج. تزينت اكثر مما يجب.

لم يكونوا يأبهون للتهديد كثيرا. ظنوا الامر يسيرا. بلبل دخل صدفة وخرج صدفة بلبل لاغير... وصدفة لاغير.

ـ قلت واعيد... من يعرف شيئاً عن البلبل فليقله...

قدّروا «حجم» الغضب والجد. استخفوا بهما. هما الان كتلة كبيرة. لكنها ستتضاءل رويداً. الليلة فقط، ربما غداً ايضا. الساعات مثل زبد البحر. يعلو ويمحي. الزمن يسير ولا يتوقف. مرة واحدة توقف. في عصر غير هذا العصر. كان الزمن فيه غير الزمن الحالي. نعم توقف ثلاثمائة وتسعاً من السنين. اولئك كانوا «اهل الكهف». السماء نفسها ذكرتهم. امامهم فليسوا من «اهل الكهف» لم تعد ثمة كهوف للسكنى. لم يعد ثمة صالحون يمكن ان توقف السماء الزمن لأجلهم. حتى ولا ساعة واحدة. صالحو هذا العصر ادنى درجة من الانبياء والقديسين، وهم.. افراد المركز الحدودي النائي هذا ليسوا من هؤلاء حتى. انهم بشر عاديون.

فقراء في كل شيء. فقراء الا من جلودهم.

ـ بن عيسى... قل من «سرق» البلبل؟!

سيخرجون من «كهف» صمتهم.. شاءوا ام ابوا. سيمتحنون فوق امتحانهم...

ـ كنت في دورة المياه... سيدي.

وغابت الكلمات. ابتلعها حوت كبير مثلما ابتلع «يونس» من قبل. بن عيسى لايملك غير هذه «الحقيقة» سيتمسك بها بكل قوة، هه.. اية قوة ظلت له؟! سيزيده البلبل تعبا، احس بتعب عمره كله. احس به يتجمع كماء الطوفان. سيغرقه كما اغرق الارض. «نوح» أرسل حمامة لتكتشف له الارض. وهو.. بن عيسى من ذا سيهديه اليها؟! انه يغرق. يغور في اعماق سحيقة. سببها طائر آخر. فيا للتناقض!

ـ سيكون لي معك حساب اخر..

كم هو كريه هذا «الحساب» بل اي حساب. هو لايفهم في الحساب. لذلك لايحبه، بن عيسى يستطيع ان يعد قروشه القليلة. لم يتعلم غير هذا. القرية التي جاء منها لم تعرف غير «الكُتّاب» وهو لم يدخل حتى هذا. الفقر لايرحم. وما في العمر متسع لقراءة او كتابة. حفظ القرآن في الطفولة يكفي. الحفظ لاغير. وذاكرة الطفولة قادرة على ذلك. تستطيع ان تحفظ الكثير رغم الفقر والجوع.

ـ وانت يا «زرواق».. قل ماتعرف..

ـ انا.. سيدي؟!

حدّق ضابط المركز فيه بغضب..

ـ من «زرواق» غيرك هنا؟! هيا.. اجب بسرعة.

تردد زرواق. يالله سيقول شيئاً. لابد انه سيقول شيئاً. لاشك انه يعرف مكان البلبل. لقد ساوم عليه.. دفع عشرة (دراهم)[1] ثمناً له. الدراهم العشرة كثيرة. تساوي نسبة كبيرة من راتبه الشهري. كان يريده اذاً. كانت له رغبة قوية لامتلاكه. لكن.. ماكل رغبة قابلة للتحقيق.

ـ لقد كنت في الصالة مع الاخرين. سيدي

ـ نعم.. اعرف انك كنت في الصالة. انت ـ اذاً ـ رايت من دخل المطبخ، قل يازرواق بسرعة ماتعرف...

عَما يتكلم؟! ماذا يمكنه ان يقول؟! نظر اليه بن عيسى بطرف عينه.. زرواق مولع بالطيور. له منها عدد كبير في بيته. ينسى اموره كلها ولا ينساها! وزرواق فوق هذا لايبدو الساعة طبيعياً.

ـ انت تنكر اذاً؟! حسن دعك في انكارك. انا اعرف كيف اجعلكم تتكلمون... عاود التحديق في الوجوه الاخرى. دار عليها بعين صقر. امسك بكتفي «العياشي». شد عليهما بقوة. اطبق عليهما من الجهتين. قطع العياشي انفاسه. صار مثل لوح الخشب. شعر كانه مقيد كله، رأسه وحده كان مطلق السراح. لكنه لم يجرؤ على تحريكه.

ـ ها يا«العياشي»... انت لاتعرف ايضاً؟!

ـ لاياسيدي.

همساً اطلق العبارة. لم يسمع احد مافاه. كان كانه يخفق. ارهقه قطعه لانفاسه.

ـ من يعرف اذاً؟! انا اعرف؟! لماذا لاتتكلمون؟! هل اخرسكم الله؟! اعمى عيونكم عن رؤية السارق؟! ليتكم عميتم حقاً...

تجاوز العياشي سار بضعة خطوات مضطربة. كان العياشي يبلع ريقه. ربما كان يبلع شيئاً غير ريقه. ريقه كان كالحطب. لقد كان كذلك حتما. والاخرون ايضاً.

طال صمت ضابط المركز. العياشي شارك في المساومة. لابد ان له يدا في اختفاء الطائر. بن عيسى رآه قرب المطبخ. ايكون العياشي هو المذنب؟! اتقدت ذاكرة بن عيسى. كانت بعض ازرار قميص العياشي مفتوحة. انه ليس بديناً كي تنفتح ازرار قميصه. ايقول لضابط المركز عنه... ام يواصل سكوته؟! قد تكون وشاية باطلة. لماذا يسكت الاخرون عنه؟! كان معهم. وراه قرب المطبخ. هم اذاً راوه ايضاً. هم ان يصرخ. زرواق يحب الطيور والعياشي دخل المطبخ حتماً. من منهما السارق؟! تفكّر قليلاً. بن عيسى لايحب الظلم. لايريد ان يكون ظالماً. ثم.. من قال ان في الامر سرقة؟! استغفر الله في اعماقه.

ـ قل انت يا «زروالي»..

رفع ضابط المركز اصبعه في وجه الزروالي. كانت اثار الحبر واضحة فوق الاصبع. ضابط المركز يكتب كثيرا. ليته هو ـ بن عيسى ـ يعرف الكتابة. كان سيترك المطبخ. كان سيخرج من قفصه. هل كانت الكتابة ستعفيه من هذه المحنة؟! ربما. نعم.. نعم كانت ستعفيه. على الاقل ماكان سيغدو طباخاً. ماكان سيتحول الى «حارس بلابل».

ـ كنت خارجا سيدي... خرجت لاطعام الكلب. الكلب كان جائعاً. لو لم اطعمه لما اطعمه سواي.. كنت مع الكلب.. سيدي... نعم...

ـ كفي.. كفي ياأحمق. الكلب.. الكلب؟ هل سألتك عن الكلب؟! اتظن انني اريد ان اكلمك عن كلبك؟!

ـ ولكن..

ـ صه.. صه ياغبي. لااريد ان اسمع مزيدا من ثرثرتك.. غبي.

كان سيتكلم حتى الصباح. الزروالي يتكلم كثيرا. الكلب قضيته الاولى والاخيرة. احاديثه كلها عنه منذ وجده يرتعش عند جدار المركز. لااحد يعرف من اين جاء. مثل البلبل.. نعم.. هكذا وجدوه صدفه. الزروالي اعتني به. اطعمه بيديه. بنى له غرفة صغيرة من الطين والحجارة. كان يوصي الاخرين للعناية به حتى يذهب الى اهله. حتى في اثناء الدورية يتحدث عنه. انه صاحبه الوحيد هنا. لعله بلا اصحاب حتى في قريته. ربما كان اصحابه من الكلاب فقط. بن عيسى لايحب الكلاب. كاد احدها ان يعضه مرة. انه لايأمن منها..

ـ لن تتكلموا؟! انا اعرفكم.. تنكرون جميعا لتداروا على بعضكم.. انصرفوا الان. ساخرج البلبل من عيونكم..

اغمض بن عيسى عينيه. تفرق اصحابه. ضابط المركز دخل «قفصه». صفق الباب بقوة، وخزت بن عيسى عيناه. لكانهما اطبقتا على نفسه كالاسلاك. تصورهما قفصين يختفي داخلهما بلبل حزين. بلبل يبكي مصيره. بلبل يبكي حزن بن عيسى. سقط بن عيسى في قفص البلبل. لقد اختفى هذا بلمح البصر ليتركه محبوسا بدلا منه.

●

جرجرَ بن عيسى اقدامه ببطء نحو المطبخ. راى اصحابه يتهامسون في الصالة. مصيرهم جميعا مرتهن للبلبل. يظهر.. ويودع في القفص. يطلق ضابط المركز سراحهم. يظل مختفيا.. يظلون حيث هم. الى متى؟! الله وحده يعلم. جلس على مقعده في المطبخ. رفرف الحزن في قلبه. ضرب بجناحيه جدران القلب. حاول ان يفتح له ثغرة ينفذ منها. حاول الحزن التحليق. ارتطم بجدران القلب. زاد اضطرابا. استبد به قلق عارم. صارت مساحة القلب تضيق. صارت جدران المطبخ تتجمع على بعضها. ستضيق الامتار القليلة ايضا. ستتجمع في نقطة صغيرة. ارتفع ارتفع خفق اجنحة الحزن. زاد ضربا على جدران القلب، تقدمت الجدران الاربعة والسقف باتجاه بن عيسى. اترك يابن عيسى المطبخ. اخرج الى الصالة. قدماه ارتختا. الحزن يواصل الضرب بقوة. الجدران تزداد انطباقا. انسحق بن عيسى تحت الجدران. صار نقطة صغيرة لاترى. نقطة صغيرة يقف الكون كله فوقها.. ويميد.

كان الرجل في الصالة صامتين، لقد سمعوا منذ لحظات نشيجاً مكتوما. نشيجا اتيا من المطبخ. نشيج بكاء اغنية حزينة!

●

سال «الوزاني» بن عيسى بصوت هامس...

ـ صحيح انت لاتعرف مصير البلبل؟! قل لي يابن عيسى... كلمة بيني وبينك.

رفع بن عيسى راسه نحو الصوت.. نظر الى الوزاني بعينين كابيتين. حاول ان يراه جيدا. لم يكن يرى بسهولة. عيناه زادتا تعبا. لم يقل شيئا. قرفص الوزاني بالقرب منه. ربَّت على فخذ بن عيسى...

ـ لاعليك منهم.. قل لي وانا اتدبر الامر. تخفف مما يحزنك. الا تثق بي؟!

كان بن عيسى لايسمع. كانه لايحس بوجود صاحبه. ماالذي يمكن ان يقول؟! لقد كرر مايعرف كثيرا. خرج الى دورة المياه لبضعة دقائق. عاد الى قفصه فوجد الطائر غائبا. اين؟! هو لايدري.

ـ هابن عيسى... الا تستطيع ان تبوح لي؟! مصيرنا جميعا متوقف عليك. سنظل هنا بلا طائل..

ظل بن عيسى صامتا. مصيرهم متوقف عليه. ومصيره في جناحي طائر!... كيف يجد المخرج اذاً؟! لقد اختفى الطائر. ربما اطلق جناحيه بمساعدة احد وحلَّق بعيدا. من اين له الامساك بجناحين وهو لايقوى على السير حتى؟! ادرك الوزاني ان لاجدوى من المحاولة. كان بن عيسى مثقلاً بهمومه. صار البلبل كابوساً. تفكر: كم بلبلا يستطيع ان يصطاد لو ذهب الى قريته؟! اين قريته الآن؟! اين بيته واطفاله؟! لكم ود لو يقدر على الذهاب اليهم.

قبل مجيئه الى المركز ليلة انتهاء اجازته ترك مقهى القرية باكرا. ودع اصحابه و آوى الى منزله. اراد ان ينام عنوة. هكذا يفعل في آخر ايام اجازته. ثمة في الفجر سفر ينتظره. عليه ان ينهض باكرا. ان يصلي الفجر ويجمع حاجياته. رحلة العودة الى المركز الحدودي ثقيلة. انه مكره عليها. يقضي ليلتها حزينا. حزن الوداع يغمره. الوداع حالة اليمة. كل وداع يعني الغياب. ان تعمل يعني ان تعيش. ولكي تعيش فعليك ان تغادر بيتك. لو كان يدري ماسيحل به لتسمَّع مليا الى بكاء صغيره. لقد احب اللحظة بكاء طفله الذي ازعجه تلك الليلة. ليته يسمع الان ذلك البكاء. ليته يسمع صوت زوجه ناهرا. كان سيدعها تكف عن نهر الصغير. كان سيسكتها ويدعه يبكي. لكم يشوقه ان يسمع «ثغاء» الصغير. الخروف الصغير. اكان بكاؤه نذيرا بما آل اليه امره؟! لكنه يبكي كل ليلة. لايسكت الا بعد ان يطبق بشفتيه على ثدي امه، ليلتها لم يسكت الصغير. كان بكاؤه غريبا. يشبه عواء الجراء الضالة. ليته يستمع الى شيء منه الآن. احس انه يسمع ذلك العواء. كان عواء يصدر من اعماقه. صوت قاطع يخترقه وسط سكونه.

من يملك ان ينهره الان؟! انه صوت صغيره. يبكي دون جدوى. عندما تنام زوجه يثقل سمعها. لاتصحو بسهولة. يلكزها بشدة حتى تستيقظ. لو بكى صغيره الان من يوقظ امه؟! سيخنقه البكاء قبل ان تستيقظ. سيخنقه البكاء بصمت قبل ان ينقذه البلبل!

●

لم يعد بن عيسى يطيق نفسه. لم يعد يقوى اكثر ماهو فيه. كان همس اصحابه يصله همهمة مجردة. نظر الى الصندوق بكره شديد. هذا غريمة الساعة. لقد طار البلبل وبقي هذا. بقيا سوية في هذا القفص. انه رمز شقائه. تحت قبضتيه الان. يمكن ان يمزقه اربا. يمكن ان يحرقه ويتخلص من شروره. همَّ ان يضعه تحت قدميه. لكنه تراجع عن فكرته اللعينة تلك. سيكون الصندوق مصيبة مضافة. وماذا في ذلك؟! أعليه ان يخشى؟! ومم يخشى بعد الان؟! استعاذ بالله من الشيطان. تكفيه مصيبة واحدة. انه لم يعد يقوى على تحمل المزيد.

قرفص في ركن المطبخ، كان الليل يتقدم بطيئاً. ربما كان متوقفا؟! غدا لن يذهب قريته. ربما بعد غد ايضا. لم يكن يدري كم سيطول مكوثه. كان يذهب الى اهله اسبوعياً. ينام في سريره الدافيء بين الجدران الطينية. في القرية المعلقة في اعلى الجبل. فكر: ماالذي كان سيحدث لو تمت ثمة حادثة البلبل خلال اجازته؟! كانت ستقع على راس احد اصحابه حتما. كان لابد ان يكون ثمة بلبل آخر ينهض بمهمة مماثلة. كان لابد ان يختفي في ظروف غامضة كالتي حصلت.. هه.. هه.. اقدار ومصائر مكتوبة.. هكذا تجري الامور دائما. لااحد يعرف ماالذي سيحصل بعد قليل. والحقيقة ضائعة دائماً. تضيع في جميع الافعال والاحوال. تضيع في جناحي بلبل غريب. تضيع وتضيع معها اشياء كثيرة.. ربما يضيع معها العمر نفسه. تمنى لو كان المكان حقلا مليئا بمختلف انواع الطيور. كان سيجد الكثير من البلابل البديلة. كان سيظل القفص الكرتوني مشغولا لاشاغرا. كان سيذهب غدا الى اطفاله وبيته وزوجته. لابد ان يحل الصباح وتنتهي «القضية» بمفاجاة اخرى مثلما حدثت تماما. هكذا تجري الامور دائما في هذا الكون الكبير.

●

ـ الا «تنعس»[*] يابن عيسى؟! لقد ثقلت اجفانك..

كان صوت الوزاني يقطع عليه صمته الثرثار من جديد. الوزاني لن يدعه وشانه. رفع اليه عينيه بتساؤل.

ـ لاباس عليك... كن هادئاً ودع عنك وساوسك. انا «اهدر»[1] معك علّك تقول لي مايؤرقك فترتاح قليلا...

قرب الوزاني فمه من اذن بن عيسى. همس فيها بطريقة شيطانية...

ـ اعتقد ان للعياشي يدا في ماجرى. قل للضابط انك تشك في العياشي وانفذ بجلدك يارجل..

عاود الوزاني همسه بعد صمت. لم يسمع جوابا من بن عيسى..

ـ تذكر انني نصحتك. ها.. تذكر ذلك جيدا. انه يعرف مكان البلبل. انت لم تر شحوبه واضطرابه. انه يشعر بذنبه الان. لابد ان انه يخفي الامر علينا.

ارتجفت اعماق بن عيسى، ماجت نفسه واضطربت. كان تيارا صاعقا مسه فايقظه من سبات عصور. ايمكن ان تجري الامور هكذا؟! الوزاني يتحامل على العياشي. احدهما لايرتاح للاخر. بينهما علاقات متوترة دائما. لكنه هو ـ بن عيسى ـ لايحمل للعياشي سوءاً. لم يحمل ضغينه لاحد. لم يعتد على ظلم الاخرين. يقع عليه ظلمهم باستمرار. لكنه لايظلم. لايريد لنفسه حرية ناقصة.

ـ لاياوزاني... لا.. لاابغي ان اكون ظالما.

ـ الا يثير مظهره الريبة؟! قل الست ترتاب به مثلي؟!

كانما عرف الوزاني مادار في نفس بن عيسى. نعم. كان يرتاب به قبل ساعات. لكنه سيكف عن ذلك منذ هذه اللحظة. الوزاني يريد ان يستغل ريبته. انه شيطان يقرا الوجوه. لقد قرا الريبة في نفسه تجاه العياشي. لكنه لم يرتب بالعياشي وحده. افتكفي الريبة لاصدار مثل هذا الحكم على احدهم؟! ان الامور لاتجري بهذا الشكل.

ـ انا لاارتاب بالعياشي ولا بسواه...

قطع بعبارته الطريق على الوزاني. سلّم هذا بهزيمته. وقبل ان يغادر ربّت على كتفه...

ـ نم إذاً يابن عيسى. نم.. وقبل ذلك بل.. بُلْ لكي تستريح مثانتك!

وخزته الكلمة. احس بها تضرب في رأسه. كان رأسه طبل تقرع فيه الكلمة الصغيرة «اللئيمة» التي لم يقلها الوزاني عفوا. شعر بها تاخذ بخناقه. كم كان قاسيا الوزاني هذا. كان سينام رغم حزنه. لكنه لن يستطيع بعد الان. اقضّه طول التفكير. ايمكن لكلمة ان تفعل هذا كله؟! اتستطيع حروف قليلة ان تكشف هذه الاعاجيب؟! يبدو انها تستطيع ذلك. قرّ رايه بهذا. ظل يقلّب افكاره. ظل يطاردها وتطارده. وكان الصمت بينهما يوسع مساحة ارض الطرد.

●

خرج ضابط المركز من غرفته. تمطىّ امام الباب بتثاقل، صادف العياشي امامه...

ـ عياشي...

ـ نعم سيدي..

ـ جمّع اصحابك ريثما اغتسل.

نفّذ العياشي الامر. سيكون صباحا متمماً لليلة الامس.. ستبدا اسئلة سبيهة. عاصفة الامس لم تبتعد كثيرا. انها ماتزال قائمة. وقف افراد المركز جنب بعضهم. كان اثر الارق باديا على وجوههم. تنبهوا فجاة. كان بن عيسى غائبا. لعله نام متاخرا. نسي العياشي ان يوقظه. خرج ضابط المركز من دورة المياه. نظر اليهم مقطبا...

ـ اين بن عيسى؟! «عيّط»[7] عليه ياعياشي.

اسرع العياشي نحو المطبخ. انحنى يلكز بن عيسى بيده. لم يصدر اي رد فعل. حرّكه بيده بقوة. لم يستجب بن عيسى لحركة العياشي. قلبه هذا على وجهه كانت عينا بن عيسى مفتوحتين وقلبه صامتا. لقد اتبعته ثرثرة افكاره. رجع العياشي بخطى ثقال هذه المرة.. كانت دموعه تسح وكلماته تتفتت..

ـ سيـ.. يدي.. ما.. ت.. بن.. عيـ.. سى.

هرول الجميع الى المطبخ. انحنوا على بن عيسى. كان جسده باردا. جسّ ضابط المركز نبضه. لاشيء... انه ميت حقا..

ـ انقلوه الى غرفتي.. ساطلب سيارة اسعاف

تطوع الجميع لحمل «الجثة». نقلوها الى غرفة الضابط. اخرجهم هذا بايماءة من يده. نظر الى وجه بن عيسى. تملاّه جيدا. اجهش بالبكاء. كان سيبكي قبل قليل. تماسك لحظتها. وهو الان يبكي مايحس. البكاء حالة انسانية كالضحك. ليس لاحد ان يمسك نفسه عن البكاء. بالقسوة القلب ورقّته. نقائض تطارد بعضها. مثل الطيور تحلق وتحط في الفضاءات الواسعة... خارج الاقفاص.

بعد ساعات جاءت سيارة الاسعاف. حملت بن عيسى جثة. حملت حزن وفرح كائن. مضت مبتعدة تشيعها عشرات العيون.

●

تذكر الزرو الي كلبه. انه لم يُطعَم شيئاً منذ الامس. نهض من بين اصحابه الواجمين. خفّ الى المطبخ عجلاً. جمع بقايا طعام في قفص البلبل الكرتوني.

حمله الى باب المركز الحدودي بخفة. انحنى ووضعه امام الكلب... وقرفص يطعمه بيديه.

---

١ ـ كيف كيف: شبيه باللهجة المغربية الدارجة
٢ ـ السومة: المساومة
٣ ـ مزروب: مستعجل
٤ ـ الدرهم: حوالي (١٠٠) فلس عراقي
٥ ـ تنعس: تنام
٦ ـ اهدر: اتكلم
٧ ـ عُيط: ادع

من انماط البطل في الرواية العراقية

د . صبري مسلم

تستقر الهزيمة في اعماق البطل المحبط ، فهي قدره الذي رضي به وبرّره ، ان البطل المحبط متشائم ولا مبال وذو نزعة سوداوية . وهو يغلق كلّ النوافذ التي قد تتفتح امامه . انه يائس ومنعزل تماما عن حركة المجتمع من حوله ، وهو لا يريد ان يكون جزءاً من مجتمعه يؤثر فيه ويتأثر به ، ولا يعنيه أن يتقدم هذا المجتمع او يتاخر ، وغالبا ما يتخذ موقفا سلبيا من الناس ، وربّما اتخذ موقفاً عدائيا هدّاما من المجتمع الذي ينتمي اليه . فهم المجتمع فهما خاصا واقتنع بهذا الفهم وانطلق منه معمّما ومستنتجاً استنتاجات خاصة ايضا . لقد خلقت منه ازمته انسانا مشوّها من الداخل وعجز عن تجاوز هذه الازمة او ايجاد حل مناسب لها .

ان القلق والسوداوية وعدم الاستقرار وانعدام التوازن من سمات حياته المضطربة ، وهو وان التقى مع البطل المغترب في بعض هذه السمات فانه يختلف عنه في انه لا يبحث عن انتماء ينهي ازمته الروحية وهو يرفض كل الحلول المتاحة له من اجل الخلاص ، ويصرّ على ان يتجه صوب الكارثة او التدمير او انهاء حياته بالانتحار والموت . والبطل المغترب ايجابيّ في انفصامه عن مجتمعه ، انه بطل لا منتمٍ يبحث عن الانتماء ، وهو يريد الخلاص ، ويبذل جهوداً كبيرة في سبيل ذلك ، ويعاني كي يجد المعنى وراء وجوده وحياته ، انه يبحث عن منطلقات واهداف وأفكار . في حين ان البطل المحبط سلبيّ في انفصامه عن مجتمعه ، وهو لا منتم ايضا ولكنه لا يريد الانتماء ، ولا يبحث عنه ، وهو لا يبذل اي جهد باتجاه خلاصه ، ولا يتحرك الا باتجاه الازمة وتعقيدها ، وهو يرى ان لا امل فيه ولا شفاء له من مازقه .

وقد شاع الخائب الذي يمكن ان نطلق عليه اسم «البطل المحبط» ـ وان انطوت التسمية على مصطلح نفسي محدد[1] ـ في الرواية الاوربية حتى اننا نجد كثيرا من ابطال الروايات الاوربية المعروفة خائبين محبطين . ويعمم ارنولد هاوزر حكما بالخيبة يطلقه على ابطال الرواية الاوربية الحديثة ، حيث يرى انه سلسلة من الخائبين ، وان الحياة من حولهم صورت على انها عقيمة لا جدوى منها[2] .

ولعل الدافع الى هذا الاتجاه صوب الخيبة والاحباط في الرواية الاوربية هو قيام الحرب الكونية الاولى وما تلاها من كوارث وازمات ، وشيوع الفلسفات المتشائمة والافكار السلبية ، وقيام الحرب العالمية الثانية وانتشار التقنية الصناعية الهائلة التي تشعر الانسان بضآلته وتبعيّته للآلة . وقد دفعت طبيعة النظم الرأسمالية في العالم الغربي وطبيعة تعاملها مع الانسان كتّاب الرواية الاوربيين الى رسم شخصية الانسان المحاصر الذي لا يرى ثمة خلاصا من الكارثة .

ولو بحثنا عن جذور البطل المحبط عامة لوجدنا انه يقع على النقيض من شخصية البطل الخيّر في القصص الاسطوري والشعبي . فالبطل الاسطوري يحكي نزوع الانسان الى المعرفة والكشف عن المجهول واستئناس المتوحش والتحكم في العناصر والتغلب على الزمان وعلى المكان[3]» ، وربما بدت بعض ملامح البطل المحبط قريبة من ملامح البطل الشرير في هذا القصص[4] ، الا ان طبيعة البطل الشرير لا تتطابق مع طبيعة البطل المحبط ولا تتشابه تماما الا في تلك الرغبة في

التحطيم والتدمير واعاقة خطى المسيرة الخيرة للبطل الخير . يضاف الى ذلك ان البطل المحبط يعي ازمته . وهو مقتنع بان لا خلاص له منها . وهو يبرر هذا لنفسه او للاخرين . في حين ان البطل الشرير في القصص الشعبي والاسطوري نمط اكثر منه شخصية انسانية . اذ يظل البطل الشرير شريرا في كل سمات شخصيته لا يتطور ولا يتغير . وهو لا يعي هذا الشر الذي في داخله ولا يبرره .

وربما بدا البطل (التراجيدي) ـ كما صورته الاداب الاوربية ـ اقرب الى البطل المحبط من البطل الشرير في القصص الشعبي . «فالبطل التراجيدي هو بطل ذاتي بادق معاني هذه الكلمة لانه لا يفهم القوة الخارجية لا يفهم (الموضوع) ولا ينصاع لاحكامه[٥]» . ومثله البطل المحبط الذي فهم الموضوع (وهو كل ما يقع خارج ذات البطل) فهما خاطئا وانفصم عنه وعمّا يتطلبه من سلوك . وكما ان خطأ ما يقترفه البطل التراجيدي بلا وعي منه يؤدي الى نبذه وهلاكه بعد ان كان زعيما او ملكا فاضلا «فالبطل التراجيدي يجب ان يكون فاضلا مع عيب كبير يشوب فضيلته ويؤدي الى هلاكه[٦]» . فان البطل المحبط ، يعيش ازمة كبيرة تهزه وتغير مفاهيمه فيتجه صوب السلبية والهدم . ويهتز بالضرورة ذلك التوازن بين ذاته وما يحيط بهذه الذات «هناك اذاً توتر بين الذات والخارج ، بين السبب والنتيجة ، هو ما يخلق التراجيديا[٧]» .

ولو بحثنا عن بطل آخر في الاداب الاوربية المعاصرة اكثر شبها بالبطل المحبط لوجدنا في البطل «فاللامنتمي الوجودي» كما سمّاه كولن ولسون صورة مقابلة للبطل المحبط . واللامنتمي الوجودي هو انعكاس للفلسفة الوجودية في الفكر الاوربي . فاللامنتمي الوجودي ـ كما يعتقد ولسون ـ هو بطل العصر ، انه من يدرك بأن الانسانية تقوم على اساس واه ، الى جانب انه يرى اكثر واعمق مما يجب لذلك فهو يفهم ما حوله فهماً خاطئا قائما على التعامل مع جوهر الاشياء والناس ، وبما ان الجهد الانساني خاتمته الخراب وينتهي الانسان بالموت فالعدم ، لذلك فانّ كل شيء عبث لا طائل وراءه ولا هدف . ويشغل اللامنتمي الوجودي نفسه بجوهر الحياة والموت ، الوجود والعدم «ان اللامنتمي ينظر الى الامور بعين تستطيع ان تنفذ الى صميم خداع النفس المألوف الى ما يعمي الرجال والنساء عيونهم به من مشاعر وانفعالات[٨]» . ان الاغراق في الشؤون اليومية التافهة والامال ذات البريق الذي يخطف بصر الانسان العادي تعني السقوط في نظر الوجودي الهارب من اي انتماء «فليس ثمة ذات مفردة معطاة وحدها بل كل ذلك تفترض بطبعها الغير الذي تساكنه وتوجد معه . وهذا الغير يستولي على وجود الذات بما يفرضه عليها من احوال واوضاع حتى لينتهي الامر الى ان تذوب الذات في الغير او في الناس ، فلا تفكر الذات الا كما يفكر الناس ولا تفعل الا كما يفعل الناس ولا تشعر الا كما يشعر الناس . وهذا يفضي الى ما يسميه هيدجر باسم السقوط[٩]» .

وتطغى الذاتية على اللامنتمي الوجودي ويتيه في شعاب ذاته الغامضة «لا يعرف اللامنتمي من هو . فقد وجد (انا) الا انها ليست (انا) حقيقية . اما هدفه الرئيسي فهو ان يجد طريقا للعودة الى نفسه»[١٠] . وهو حريص على ان يظل حرا في كل الظروف وفهمه لحريته هو فهم خاص جدا . انه التحرر من كل القيود الذاتية منها والموضوعية . ان الحرية هي اشارة البدء كما انها صلب ازمة اللامنتمي «اللامنتمي والحرية هما اصطلاحان مترابطان دائما . ان مشكلة اللامنتمي هي مشكلة الحرية ... ان الانسان يصبح لا منتميا حين يبدأ بالتذمر تحت وطأة شعوره بانه ليس حرّا[١١]» .

ومن نماذج البطل اللامنتمي الوجودي شخصية روكانتان بطل رواية «الغثيان» لجان بول سارتر ومير سول بطل رواية «الغريب» لالبير كامي وغريغور سامسا بطل رواية «المسخ» لفرانز كافكا . نورد هذه النماذج خاصة لتاثيرها الكبير في روائيين عراقيين حاولوا تقليد هذه الاعمال الروائية . ولا سيما في مرحلة الستينات من هذا القرن . وهي المرحلة التي شهدت ظهور هذا النمط من البطولة في الرواية العراقية . وسيرد تفصيل بهذا الشأن في موضع لاحق من هذا البحث .

ولا يعني ما ذكرناه ان شخصية البطل المحبط في الرواية العراقية تطابق شخصية اللامنتمي الوجودي ـ كما عبرت عنه الاداب الاوربية ـ . الا ان هناك تشابها كبيرا في ملامح الشخصيتين ، ومنها ذلك الاغراق في الذاتية والتشاؤم وروح اليأس وفقدان الامل في الحياة . الى جانب القلق وانعدام التوازن واتخاذ موقف الرفض والعداء لكل ما يحيط بالبطل من اناس او اشياء او ظروف . وفي النماذج المقلّدة للبطل المحبط في الرواية العراقية صورة مطابقة لهذه الشخصية في سماتها الاوربية ، اذ حرصت هذه النماذج على متابعة النمط الوجودي كما رسمته الاداب الاوربية تماما متجاهلة صلة بالبطل المحبط بالتربة المحلية وضرورة ان تكون هناك صلة ما .

ان الانموذج الذي رسمته الاداب الوجودية في اوربا فرضته ظروف خاصة عاشتها اوربا . فالوجودية نتاج القلق الذي أصاب العالم بعد الحرب الاولى والثانية ، وقد كان لها جذور منذ الفلاسفة اليونانيين ، الا انها تبلورت في العصر الحديث في منهج فلسفي محدد[١٢] . ومن هنا فان طبيعة الانموذج الوجودي تشكل وفق تلك الظروف التي عاشها هناك في اوربا .

وليست الوجودية وحدها هي التي ساهمت في خلق الانموذج الذي يقترب من البطل المحبط في صورته التي وجدناها في الرواية العراقية وانما شاركت عوامل اخرى في تكريس مثل هذا النمط مع البطولة . ولعل طبيعة رؤية

الانظمة الرأسمالية للفرد في الغرب الاوربي ساهمت في تكريس اليأس والاحباط داخل الشخصية الانسانية هناك . يضاف الى ذلك ان طبيعة الصلة بين الطبقة الرأسمالية والفرد حيث يكون الجهد الانساني الفردي تافها اذا ما قيس بالانجاز الالي الهائل تبدو سببا في احساس الفرد بالتيه والضياع ، فالرأسمالية تصنع قيمة مادية محددة للجهد الانساني وتحوله بذلك الى سلعة تخضع للعرض والطلب ، ومن هنا فقد انعكست هذه الحقيقة في المجتمعات الرأسمالية على الفكر والفن الاوربيين فوجدنا ذلك الاغراق في الفردية والتشاؤم احساسا من الانسان هناك بالضياع والتفاهة . ان طبيعة المجتمع الصناعي وتطور الالة واتساع الانتاج والاتجاه نحو الاستغناء عن الطابع الخاص للجهد الفردي ادى الى احساس كبير بضياع الطابع الشخصي للشخصية الانسانية وحرمها من تحقيق ذاتها عن طريق العمل الفردي . «يتميز المجتمع الصناعي اذن بتحوّل العلاقات بين الناس الى علاقات بين الاشياء ويتميز ايضا بازدياد تقسيم العمل والتخصص ، فالانسان اذ يعمل يتفتت وينقسم كيانه الى اجزاء ... وكلما زاد الانتاج اتساعا ، زادت الشخصية تضاؤلاً»[١٣].

انّ رد الفعل الانساني يختلف ويتنوع ازاء الفعل الواحد ، ومن هنا فقد تنوّع التعبير عن حالة الضياع التي تعانيها الشخصية الانسانية في ظل الانظمة الرأسمالية . ففي الوقت الذي برزت فيه صورة المغترب الباحث عن الانتماء والمؤمن بالجهد الانساني وبضرورة ان يجد حلّاما لأزمته ، فانّ الاحباط واليأس المطبقين كانا سمة الانموذج الخائب .

● جذور البطل المحبط وتطوّره

ان الظروف الموضوعية ساهمت مساهمة فعالة في صياغة الانموذج المحبط في الفن الاوربي ، ومثله البطل المحبط فقد شاركت الظروف الموضوعية التي شهدها القطر العراقي في تبلور صورته وفي تحديد سماته وابراز ملامحه . انّ مرحلة الستينات التي اعقبت ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ هي المرحلة الاساس في نشوء البطل المحبط وتطوره . وقد شهدت هذه المرحلة هزات سياسية واجتماعية واقتصادية كان لها دورها في الاتجاه الى الخيبة والاحباط . ان الخيبة المريرة التي لحقت بالقوى الوطنية جميعا إثر ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ تركت احساسا عميقا بالحزن والسوداوية فقد ناضلت القوى الوطنية طوال عقود من السنين كي تبدع ثورة تموز ، وفي نهاية المطاف بدت الثورة في صورة هي غير الصورة التي رسمتها لها القوى الوطنية وارادتها . ازاء مثل هذا الوضع كان لابدّ من التعبير عن حالة الاحباط والخيبة التي شهدها الانسان العراقي في تلك المرحلة ، «لقد حاول القاص الشاب ان يقيم تواصلا صحيا مع الواقع الخارجي ، وحاول ان يمارس وظيفته كانسان وفنان ، الا انه وجد امامه عالما معقدا ومليئا بالتناقضات والصراعات وتطل منه عوامل القهر وكوابيس الموت والعذاب والاضطهاد . كان الانسان يذل ويسحق بسهولة ولا يجد مجالا لأحترام كرامته وانسانيته . في مثل هذا الجو الكابوسي ، نما وعي القاص الذي كان يأمل ان تحقق له الثورة حلمه في الحرية والسعادة ، فجاء الارهاب والقمع ومصادرة الحرية الفكرية لتمرّغ احلامه بالخيبة والمرارة والاسى»[١٤].

وكان البطل المحبط تعبيرا عن طبيعة الانسان إثر تلك الخيبة الكبيرة ، اذ رصد تلك المرحلة روائيون عبّروا عن خيبتهم عن طريق المبالغة في رسم صورة البطل المحبط الذي يستمد وجوده من طبيعة الظرف آنذاك ، «وامام هذا الواقع المعقد كان امام القاص احد اختيارين : امّا مواجهة هذا المسخ والقهر بموقف ثوري واع وبالتالي الاصطدام المكشوف بالنظام الذي يستميت من اجل ادامة هذا التعسف وامّا الانكفاء على الذات والتهرب من مواجهة الواقع ، واللجوء الى معالجات ذاتية يسودها الابهام والغموض وترهقها كوابيس غامضة وهموم ذاتية منغلقة . وما حدث هو ان القاص الشاب بفعل هذه الظروف وبفعل مستوى وعيه واستعداده الكفاحي فضّل اختيار الموقف الثاني»[١٥]. ويبدو ان ظاهرة الاحباط شاعت كثيرا خلال مرحلة الستينات ولاسيما في اواخرها ، اذ تشتد الشكوى من شيوع النماذج السلبية في القصص العراقي على وجه العموم ، «وهكذا فان اختفاء النماذج الايجابية وشيوع النماذج السلبية والعبثية هو ظاهرة غير صحية تعكس تخلف وعي القاص الفكري والتاريخي ، وعدم قدرته على الغوص الى اعماق الظواهر الاجتماعية واستيعاب مشكلات انساننا المعاصر»[١٦].

وما من شك في ان لنكسة حزيران عام (١٩٦٧) اثرا بارزا في تكريس هذا الاحباط في الرواية العراقية ، خاصة ، وفي الرواية العربية عامة . والنكسة نتيجة كبيرة لاسباب ومبررات نمت وتركزت ، وكان لابد من حلول تلك الكارثة عام ١٩٦٧ «ان هزيمة حزيران جاءت نتيجة لهزيمة الابنية الاجتماعية والسياسية والعسكرية المعطوبة ، وقد فجرت العديد من القضايا والمشكلات ، وكان لها ابعاد سياسية واجتماعية وعربية وعالمية ، لهذا فان الهزيمة تعد موضوعا واسعا له زواياه المتعددة وجوانبه الكثيرة المتشابكة والمتداخلة»[١٧]. وكان وقع النكسة مكملاً للمأزق الذي وجد فيه الانسان العربي المثقف نفسه . وبدأ الفنان العربي انسجاما مع طبيعة المرحلة يؤمن بسوداويته وخيبته ويتعاطف مع بواعث اليأس في داخله . ولم ينج الفنان الروائي في العراق من هذا الموقف ، اذ نجده واضحا بارزا في الروايات التي تلت النكسة . والجدير بالذكر ان حدث النكسة فرض ردود فعل مختلفة ، ففي الوقت الذي رسم فيه بعض الروائيين صورة

بطل جديد يمكنه ان يتجاوز بالعمل البناء وبالجهد والمثابرة هذه النكسة فان آخرين رسموا صورة ابطال محاصرين يائسين . «ان هؤلاء الابطال ينظرون الى المجتمع من خلال نظارات اشد قتامة وسوادا ، وهم حين يدمرون العالم تفقد العلاقات قدرتها على الارتباط ويصبح الحلم بديلا للواقع والشعر بديلا للغة الحوار»[١٨].

***

ان البطل المحبط في الرواية العراقية ضعيف الصلة بالنماذج الروائية الاولى وبداية الانتاج القصصي العراقي . اذ لم يسبق لقاص عراقي ان هدف الى رسم صورة بطل يائس من غير ان يفتح كوة في حياة هذا البطل او ان يكون هناك هدف ما من تصويره يائسا محبطا في مرحلة ما من مراحل صراعه مع ذاته او العالم الخارجي من حوله . الا اننا اذا تلمسنا ملامح مقاربة لملامح البطل المحبط كما تبلور واستقرت صورته فيما بعد في الرواية العراقية نجده في بعض الشخصيات الشريرة التي حكم عليها القاص بالشر منذ البداية بقصد اظهار قيمة الجهد الانساني وميزة الفطرة الخيرة وابراز شخصية البطل الخيّر الذي يؤمن بالعمل وبالصراع من اجل مستقبل افضل .

ولم يسبق ان ركّز قاص على الشخصية الشريرة الانتهازية قبل ذنون ايوب حين صوّر شخصية الدكتور ابراهيم ، وكان يعي عملية التصوير ويضيف ظلالا سوداء قاتمة الى مجمل اللوحة التي ظهر فيها الدكتور ابراهيم شريرا غاية في الشر والخبث والدهاء . وقد انتهى جهده بالاخفاق ، الّا انه تلّمس طريقاً آخر للنجاة ، وهو اقتلاع جذوره غير العميقة من الارض العراقية وهجرته الى اميركا . انّ في الدكتور ابراهيم ملامح تقترب من ملامح البطل المحبط الا ان صورة الدكتور ابراهيم لا تطابق صورة البطل المحبط كما تبلور في مرحلة لاحقة . وقد اتسمت شخصية الدكتور ابراهيم بانّ احباطها كان نابعا من طبيعة الارادة الشريرة المنبعثة من داخلها .

وقد نجد ملامح مقاربة اخرى لملامح البطل المحبط في محاولة البحث عن جذور له في (علي الرماح) بطل رواية «شيخ القبيلة لحمدي علي ، فقد قتل الرماح نفسه في آخر مشهد من الرواية حين رأى ابنة عمّه وهي تجن . لقد حاول ان يهرب من الشر ولكنّ الشر كان يقصده انّى رحل ، وعلى الرغم من انه نجح في الانتصار على الشر الا ان الضحية كانت ابنة عمه فقرر ان لا يتمتع بثمرة انتصاره وجهده فانهى حياته في خاتمة الرواية .

لقد ابتدأ البطل المحبط بتلك الصورة المقلدة التي سيرد الحديث عنها ، ولم يتبلور في صورته الممتزجة بإنموذج حقيقي يرفدها من عالم الواقع ، الا حين طرات ظروف موضوعية دفعت الروائيين الى رسم صورة البطل المحبط المنسجم مع الشخصية الانسانية داخل المجتمع العراقي آنذاك ، والتي عانت من ضغوط وظروف استدعت ظهور هذه الشخصية وتبلورها في صورها المختلفة التي سيرد الحديث عنها .

● صور مختارة من البطل المحبط

ان الشخصية الروائية تستمد اصالتها من طبيعة الشخصية الانسانية ، وبما ان الشخصية الانسانية متنوعة ، وهي تمتلك بصمات متميزة وطابعا متفردا لذلك فان من الصعوبة بمكان ان نضع هذه الشخصية في قالب خاص او نمط محدد ثابت . وينطبق هذا على البطل المحبط الذي يعبّر عن احباطه في كل تجربة روائية بطريقة مختلفة عنها في تجربة روائية اخرى . ان هذا التنوع والاختلاف يقف حائلا امام وضع حدود فاصلة ثابتة بين صورة واخرى ، اذ تظل هناك خصوصيات تتفرد بها صورة دون اخرى . وهذا لا يمنع من وجود خط عام وملامح مشتركة تبدو متقاربة الى حدّ ما بحيث يمكن ان نجمع اكثر من صورة روائية تحت سمة مشتركة . وفي طيات الصورة الواحدة نتبين السمات المتفردة التي تطبع صورة البطل المحبط بطابعها الخاص .

● الصورة المقلّدة :

تتسم الصورة المقلدة للبطل المحبط بضعف صلتها بالتربة المحلية العراقية ، اذ تنأى هذه الصورة عنها وتقترب من الانموذج الروائي الاوربي . ومن هنا فإن هذا النمط من الروايات بناء عن هموم المجتمع العراقي ولا يعكس الصورة الاصيلة له ، وانما هو يحاول التعبير عن مجتمع غربي يعيش همومه ووضعه الخاص المستمد من طبيعة ظروفه ومشاكله .

وغالبا ما تكون هذه الصورة المقلدة مشوهة وغير حقيقية ويمكن رد مجمل سماتها وملامحها الى صور اوربية معروفة رسمها فنانون روائيون امتلكوا ادواتهم ووعوا مجتمعاتهم ، فجاءت اعمالهم انعكاسا لتلك المجتمعات وتعبيرا اصيلا عن المرحلة التاريخية التي يعيشها البطل الروائي هناك .

تطالعنا صورة مبكرة للبطل المحبط في رواية «السجين» لانيس زكي حسن ، وهي صورة تنقصها الاصالة ، اذ تجارى الانموذج الاوربي ولا تلتصق بالارض وتبدو هموم البطل فيها خيالية قياسا بطبيعة البطل المحبط العراقي او العربي او الانسان في دول العالم الثالث عامة . ولا نجد في هذا البطل الذي صاغه انيس زكي حسن من خلال رواية السجين سمات عراقية ، انه بطل مطلق مجرد اكثر منه شخصية عراقية تعيش وتتنفس وتمارس الحياة بتفاصيلها وجزئياتها . ان بطل هذه الرواية نمط وفكرة اكثر منه انسانا حقيقياً .

ومن صور احباط البطل في هذه الرواية انه بلا اسم ، وهو لا يهمه اسمه ولا يريد ان يذكره ، فالاسماء لا تعني شيئا بالنسبة اليه ، مؤكدا على انه سجين يشبه السجناء الاخرين ، وهو

يعني بالسجناء الناس أجمعين «ترى ما هو الاسم الذي اطلق على تلك للزوجة . اللزوجة التي تمخض عنها عناق ابيه لامه وخواره فوقها كالثور ؟ الشهوة . أم الاصفاد ؟ سجين يخرج من سجين الى ما لا نهاية له . وهو حقا لا يريد ان يصدق انهما كانا سخيفين ولكنه لم يكن يستطيع[19] .

وربما رغب انيس زكي حسن في ان يعطي بطله ابعادا مطلقة كي يمثل الانسان حيث كان . ولكن البطل ظلّ بلا جذور تنقصه الحرارة والحياة والصدق الفني .

ويكرر انيس زكي حسن صوره كثيرا الى درجة الملل . لقد فهمنا منذ البداية ـ من خلال الرواية ـ ان الانسان سجين وان الناس اشبه بالنمل فلماذا هذا التكرار والالحاح على هذه الصورة ؟ ولم يكتف كاتب «السجين» بصورة النمل اشارة الى الناس بل استعان بحشرات وحيوانات اخرى وكرر هذه الصور بشكل يستفز احساس القارىء وينفره من الرواية . فالناس نمل وفئران وحشرات وجرذان وثيران وأبقار وحمر . ولا ضرورة فنية لاستعراض هذه القائمة من الحشرات والحيوانات «كان يريد ان يقول لهم انهم فئران ولماذا لا يقول لهم ذلك . وانطلق يصرخ في الشارع : فئران . فئران . فئران[20] . ويورد في موضع آخر «ولكنهم سادرون اغبياء جبناء نمل قمل . هذه البقرية التافهة . البقرية التي ثار عليها الى الابد»[21]. ويقول في موضع ثالث «لم يعد يرعبه انه مع الخراف يثغو مثلها ويسير مثلها نحو سكين الجزّار لانه لم يعد مثل الخراف . لقد كان في الماضي يستسلم استسلاما ثائرا . والفرق كبير بين الموقفين»[22] .

ومن صور احباط البطل رفضه الافكار والكتب . وتمزيقه اياها . واعتقاده بأنها مضلّلة وان بريق الكلمات سراب خدّاع وانطلق يمزق كل شيء . وشعر بلذة عنيفة بينما كان يمزق كل شيء ويدوس بقدميه على الصفحات . على الاسماء . سيدوس الزمن على هذه الاشياء فلماذا لا يسبق الزمن ؟ ستصحو البشرية في يوم من الايام من غفوتها وتتنبه الى نفسها فتجد انها غارقة وسط اكداس من هذه الصفحات والمكتبات . كلها ثرثرة وانانية وسخف . فلماذا لا يسبق البشرية في هذا ؟ وطفق يدمر كل شيء»[23] .

كان بطل انيس زكي حسن متزوجا ولكنه كان يحس بأنّ زوجه قيد بغيض . عليه ان يتخلص منه «كانت تلك النملة التافهة زوجته تعيش معه في كهف قذر . وكانت تلتف في الليل بغطاء ممزق لابد انه كان مملوءا بالقمل[24]. قرر ان يطردها على الرغم من انه يرغب في جسدها فقط . آثر حرّيته وانعتاقه من كل القيود الوهمية منها والحقيقية «لقد كانت تنظر اليه ببراءة الطفل . لماذا لا تخرجيني من حياتك الى الابد ؟ انني أريد ان اعيش وحدي وحدي وحدي هل فهمت ؟ وانتبه الى نفسه . لقد كان يصرخ في وجهها كالكلب المسعور . شعر في تلك اللحظة بانه كان يدرك معنى الحرية لاول مرة في حياته ادراكا لم يكن قد عرفه من قبل بهذه السعة وهذا المدى»[25] . انه لا ينتمي الى احد او شيء . ولا يريد ان ينتمي اليه احد او شيء لذلك فقد تخلص من زوجة كما تخلص من قبل من احساسه بالانتماء الى امه وأبيه واعتقد بأنهما سخيفان لانهما انجباه من غير ان يستشيراه . ولم يكن راغبا في ان يوجد في هذه الحياة لانه يعتقد بأنها لعنة دائمة وسجن كبير . عليه ان يسارع بالتخلص منه على وجه السرعة .

وتبدأ رحلته نحو الجنون بعد ان يطرد زوجه ويقرر ان لا يذهب الى المكان الذي يعمل فيه . ويبدأ بتنفيذ افكاره الجنونية ينطلق بالحديث مع نفسه ويطلق اصواتا وكلمات غير مألوفة . ويجلب اهتمام الناس به . ويكون ذلك مدعاة لسخريتهم . وتقبض عليه الشرطة . ويقاد الى المستشفى . ولكنه يفر من الشرطي . انه يكره القيود . ويحب الحرية . وحين يفرّ يستمر ذلك الحوار الداخلي المشوش في اعماقه . وهو اشبه بشريط متقطع غائم . واخيرا يقرر ان ينتحر بأن يرمي نفسه من أعلى الجبل الى الوادي . وينفذ قراره حيث يتحطم جسده ولكن شيئاً من الوعي يظل في رأسه . فيدرك انه عرف الحقيقة في الوقت الذي لم تعد تهمه هذه الحقيقة في شيء «وهكذا تقبع الجثة في حفرة ما . لا يكترث لها احد بينما هي تمثل نتيجة العناء . ولكن من هو الذي يريد الحقيقة ؟ لا يريدها الا صاحبها صاحبها فقط الذي بحث عنها طويلا . وضحى من اجلها ما ضحى . الا ان المهزلة في الامر والسخرية كل السخرية هي في ان الحقيقة لا تظهر الا حين لا يعود صاحبها في حاجة اليها على الاطلاق[26] .»

ويعطي انيس زكي حسن اكثر من دليل على ان بطله بلا جذور وبلا ارض يقف عليها . لقد غاض في ذات البطل المتضخمة ولم يشدها الى جذر واحد في ارض ما . ان هذا البطل يظل نمطا يلاحق افكار انيس . ويطابق الصورة الذهنية المتطرفة التي رسمها او التي نسخها عن نماذج اوربية اصيلة عكستها ظروف اجتماعية هناك . تطلّبت مثل هذا النمط من الابطال . ومنهم على سبيل المثال روكانتون بطل «الغثيان» لجان بول سارتر او ميرسول بطل «الغريب» لألبير كامي او غريغور سامسا بطل «المسخ» لفرانز كافكا .

ولا نجد صعوبة في تبيّن هذه التأثيرات في رواية السجين . فرواية جان بول سارتر «الغثيان» واضحة التأثير من خلال تلك المشاهد التي تعتري البطل واحساسه بالغثيان وهو يرى ساق زوجه «لم يكن يحتمل مطلقا ان يواجه عينيها عاريتين ثم يشد جسدها الى جسده ويستشعر الدفء بقوة وعنف . وبصق آه انه يريد ان يتقيأ . كانت تتوقع ذلك . كانت تريد ذلك . وكانت تنبهه الى استيقاظها ... وشعر مرة اخرى برغبة في التقيؤ . وارتفع شيء قاتل ثقيل في اعماقه وصعد الى صدره ثم الى حلقومه . ولكنه كبته وتنحنح قليلا . كانت تبرز ساقها ... ولكن الاشياء كلها كانت تصفعه فيرتد الى اعماقه مرة

اخرى ويتحول الى غثيان»[٢٧].

ونجد صدى فكرة رواية الغريب لالبير كامي في هذه الرواية . اذ ان ميرسول يدرك الحقيقة بعد ان يحكم عليه بالاعدام مثلما ادرك بطل انيس زكي حسن الحقيقة وهو يحتضر بعد ان رمى نفسه من اعلى الجبل . ولم تعد هذه الحقيقة تهمه في شيء . ولم تظهر الحقيقة الا حين ماتت الحقيقة . كان قرص الشمس يلتهب خلف التلال . وينشر حقائق جديدة على اشياء قديمة . فكان الكون كله قاموس ضخم اختفت معانيه جميعها في الليل . وطفق الشعاع في الصباح يخط المعاني الجديدة . وكان الحياة لا يمكن ان تتدفق الا من جثة الحياة وكان شيئا لم يحدث ابدا»[٢٨].

ويبدو اثر «المسخ» لفرانز كافكا في تلك الصورة التي رسمها انيس لبطله واحساسه بانه حشرة ضخمة لها عشرون طرفا. وهو يخاف من هذه الحشرة التي هي ذاته. ان هذه الصورة تذكرنا بمسخ كافكا «لقد حملق يوما في حشرة وسخر منها لانه كان لديها عدد كبير من الايدي والارجل، وكان يشعر بالخوف منها ايضا في ذلك الحين. والان اكتشف انه يتمتع بعشرين طرف (كذا)، واذا وضع تلك الاطراف بعضها بجانب البعض الاخر فانها لن تزيد ولن تنقص عن منظر تلك الحشرة. وصار الان يخاف كيانه نفسه، فماذا لو يقطع تلك الاطراف مثلا»[٢٩]. ان الاطراف العشرين لبطل السجين تشبه اطراف غريغور سامسا بطل المسخ الذي افاق ذات صباح، فوجد نفسه، وقد تحول الى حشرة ضخمة «كان في حاجة الى اذرع وايد لكي يرفع نفسه الى اعلى، ولكن لم يكن لديه بدلا من ذلك غير تلك الارجل العديدة الصغيرة التي لم تكف قط عن التحرك في مختلف الاتجاهات، والتي لم يكن في ميسوره ان يسيطر عليها البتة... واخذت سائر الارجل تتحرك على نحو، اكثر اهتياجا في اضطراب كريه الى ابعد الحدود»[٣٠].

نقل انيس زكي حسن ملامح مشوهة لبطله منسوخة عن تجارب اوربية فجاء بطله مزيجاً غريباً غير متجانس، ولم ينجح في اعطائه كيانا مقنعا، كما اخفق في غرسه في تربة ما بحيث يبدو ذا جذور عميقة او ان له ركيزة مكانية او زمانية لايستغني عنها بطل الرواية المعاصرة. كل مافي الامر ان بطل السجين صدى لتلك الرغبة التي دفعت كُتاباً عراقيين في مرحلة من مراحل تطور الرواية العراقية الى تقليد نماذج اوربية من غير ان يكون هناك مبرر موضوعي ينبع من طبيعة التربة العراقية لوجود ابطال يفكرون او يسلكون بالطريقة التي رسمها بعض هؤلاء الكتاب.

● البطل المحبط اثر انتماء خائب :

فكرة او انتماء ما آمن به البطل، واقتنع وضحى وربما التزم به عن طريق تنظيم ما ـ حين يكون الانتماء سياسيا ـ

ولكن البطل يكتشف بنفسه زيف جهده السابق ونتيجة تضحيته الكبيرة. وبدلا من أن يبحث عن فكرة اخرى او انتماء جديد فانه يؤثر ان يعمم خيبته على الافكار جميعا وييأس منها ومن الحياة ومن كل شيء. وهو بذلك لايحاول اصلاح تلك الفكرة او ذلك الانتماء ولا يبحث عن تلك العيوب التي هي ليست من صلب الفكرة ومن جوهر الانتماء. وانما يؤثر الهروب الى الابد مشيحا بوجهه عن كل المحاولات التي قد يبذلها من هم حوله بهدف انقاذه من عزلته وانقطاعه عن المجتمع والحياة. يضاف الى هذا انه يعرض عن كل الفرص التي قد تتاح امامه ويمكنه بواسطتها رأب الصدع الكبير بينه وبين الناس من حوله. ان الابطال المحبطين وفق هذه الصورة يتركون على حالهم في كثير من الاحيان حيث تتجاوزهم الحياة من خلال النماذج الفاعلة والايجابية التي تستجد باستمرار. وربما انهى بعضهم حياته بنفسه اوانه فضّل ان يقضي بقية عمره رهين السجن الاخر الى جانب سجنه الروحي المحكم. وفي قليل من هذه التجارب ترسم صورة بطل مغرق في الياس وفي السلبية خلال احداث الرواية. ولكننا نستنتج من السطور الاخيرة ان البطل المحبط سيشفى من احباطه وسلبيته. اذ تهزّه تجربة ما هزا عنيفا يقضي على قناعته السابقة بالياس من الحياة والقنوط ازاءها. وهذا ماحدث لعدنان بطل رواية «الهشيم» لجهاد مجيد. ويختار برهان الخطيب في «ضباب في الظهيرة» مصيراً آخر لبطله المحبط. اذ يوغل انيس في ياسه ويزداد اعراضا عن المجتمع من حوله. ويتركه الخطيب غارقا في ياسه مشيرا الى ضرورة تجاوزه ورفضه يائسا من اصلاحه. واعادته الى المجتمع من جديد.

لم تسقط شخصية عدنان بطل رواية «الهشيم» لجهاد مجيد فجاة وانما اهتم كاتبها بنسج الاحداث والمواقف التي يرزت احباطها وسقوطها، وحرص على ان يمهد لهذا الاحباط بحيث يبدو طبيعيا ومنطقيا وغير مفروض على سياق الرواية. تطرف عدنان اول الامر في حرمان نفسه من الملذات الحسية، وانكب على الافكار تنسيه واقعه، وتجعله يحلم بعالم آخر تسوده العدالة والمساواة، ولكنه اكتشف فجاة انه في ضلال وان مجتمعه يتهالك على الملذات والامتلاك، فقرر ان يجاري هذا المجتمع، وان يشبع غرائزه ونزواته متخليا عن افكاره وقيمه، وبدأ قراره بالتخلص من الكتب الكثيرة التي كان يقتنيها حيث عرضها للبيع «انك تفكر بشكل نظري، أفتك انك تدس انفك بين الصفحات فتتخدر، يمسّك سوط مسحور، سبب بلاهتك هذه الكتب التي ترصفها في الرفوف، تسد عليك منافذ الضوء»[٣١].

بدأ عدنان حياته الجديدة متطرفا كما فعل اول مرة حين تطرف في الاتجاه المضاد. وكان هناك اكثر من مبرر لسقوطه منها طبيعة المجتمع في المرحلة التي أرّخ لها جهاد مجيد ـ وهي المرحلة المتاخمة لنكسة حزيران عام ١٩٦٧، اذ تحدث النكسة خلال احداث الرواية ـ تلك الطبيعة التي تدفع بالافراد الى

اتجاهات فردية مسرفة في فرديتها وانانيتها، فما المبرر ان يضحي الفرد من اجل الجماعة، مادام هؤلاء الجماعة لايبالون بالفرد حين يسقط ولا يهمهم امره؟ يضاف الى ذلك الجو العائلي الذي كان يعيشه البطل، لقد كان عدنان على خلاف مع ابيه، وعلى الرغم من ان الاب كان محقا الى حد ما في رفضه لتصرفات ابنه، الا ان اسلوب معاملته لولده عدنان لايخلو من قسوة، وقد دفع اسلوب المعاملة هذا (عدنان) الى ان يصر على اسلوبه الجديد في حياة تافهة لايعبأ فيها بشيء سوى ملذاته وذاته محاولا التنكر لكل ماتعارف الناس على احترامه والتمسك به.

ولم يقف جهاد مجيد عند المبررات الخارجية لسقوط البطل واحباطه، واعني به المجتمع والاهل، وانما تغلغل الى ذات البطل وكشف عن عيوب اساسية مهدت لسقوطه، واولها احساس عدنان بذاته اكثر مما يجب وغروره بنفسه، اورد جهاد هذا من خلال ذكريات عدنان واستعادته لذكرى تخلّي الطلاب عنه، حين اتفقوا جميعا على ان لايمتحنوا، ولم يكن هو صاحب الفكرة، ولكنه مضى في تنفيذها واخيرا وجد نفسه وحيدا في الميدان، لقد علمته تلك التجربة درسا في اللامبالاة وعدم الاهتمام بالاخرين، ونبذ التضحية من اجلهم «شيعوا من غرورك ومغالاتك في تصور نفسك، ليحولوا دون تاثر الاخرين بك، الحملة التي شنها الاساتذة كفيلة بتغيير الطلاب ضدك جعلتك في حرج عند التعامل معهم»[٣٢].

ويؤكد جهاد مجيد على فقر بطله عدنان وحرمانه من المتطلبات الاساسية التي يحتاجها الانسان، وهذا هو جذر هموم عدنان، لقد كان محروما منذ ان وجد على هذه الحياة، وحين اتجه بكل كيانه وافكاره الى الكتب يحلم من خلالها بعالم عادل جميل وجد انه يسير في طريق مسدود، فانقلب على قيمه ومثله، ووقف في الجانب الاخر منها عازفا عنها رافضا اياها. اعتاد ابوه ان يشتري له ملابس قديمة وان يعيش في مكان صغير ضيق وان ياكل مايسد الرمق، في الوقت الذي يرفل الاخرون فيه في النعيم، «انها سذاجة وبلاهة، افتراء كل المفاهيم التي حشوت بها دماغك، انك تثير الاشمئزاز لدى هؤلاء المتبهرجين المختالين المنشرحين، منظرك مقرز، يفسد عليهم متعتهم، تعكر امزجتهم وهم يصطدمون بك، انك تلوث ملابسهم الناصعة»[٣٣]. ويستشف القارىء المتعمق ان (عدنان) انصرف لقراءة افكار نظرية ذات طابع خيالي اكثر من انصرافه الى قراءة افكار واقعية حقيقية لذلك فقد ساهمت هذه الافكار في تطرفه، اذ احس بانها ليست اكثر من حقن مخدر يحس بعدها بالارتخاء والخدر ولكنه مالن يصحو من تاثيرها حتى يرى العالم وفق رؤية اخرى.

ويبدو عامل السن المبكر ونقص التجربة واضح التاثير على عدنان، فهو شاب في الحادية والعشرين، ولا تجربة عملية لديه تستند افكاره النظرية المحلّقة في عالم الخيال، لذلك فقد اتجه الى الافكار في سن المراهقة، ثم انصرف عن هذه الافكار، وهو لايزال في مراهقته الفكرية يجرب الفكرة ونقيضها ويكتشف الحقائق بنفسه، وهذا هو شان الانسان انى كان. وقد نجح جهاد مجيد في اضفاء سمة الشمول على بطله، ان (عدنان) يمكن ان يوجد في اي مجتمع، ولاسيما في المجتمع النامي المشابه لظروف مجتمعنا العراقي. فالافكار النظرية خلابة براقة يمكن ان تجتذب الشباب من صغار السن، ولكن هذه الافكار حين لايسندها واقع عملي فان السقوط يكون مدويا، وتكون الثورة على هذه الافكار عنيفة قوية، وهذا ماحصل لعدنان حين اكتشف زيف اتجاهه الى الافكار الخيالية المجردة. لم يكن لهذه الافكار في داخله رصيد من الحياة الواقعية. ان هذه القيم والافكار لم تتبلور الا لضرورة ماسة تختبىء خلفها، وان التخلي عن هذه القيم والافكار تعني ضمنا التضحية الكبيرة بهذه الضرورة الماسة التي هي ركن من اركان الحياة، وحين يتقوض هذا الركن تبدو الحياة فوضى بلا اسس او ركائز. ومن هنا فان القيم والافكار ليست مجرد ترف ذهني زائد ولهو لافائدة منه، وانما هي ضرورات ينبغي ان توجد وان تستمر.

ومن صور احباط عدنان وسقوطه تنكره للافكار والكتب، وهذا مايطالعنا منذ الصفحات الاولى في الرواية «ليس هناك عقيدة تستحق ان تكرس لها نفسك، وتضحي من اجلها بل ليس هناك من يخدم عقيدة بصدق واخلاص»[٣٤]. يضاف الى ذلك تنكره لمجتمعه حيث وصفه بانه «آسن راكد لاتنمو فيه سوى الدفلى»[٣٥]. اما انصرافه الى الجنس بطريقة بهيمية، فهو يؤكد هذه الصور ويكرسها، ان (عدنان) لايرى في منى او ساهرة الا الانثى التي يريد ان يفترسها باية طريقة كانت. وهو يحتقر الناس في قرارة نفسه، ويحاول ان لايستقل مصلحة نقل الركاب لانها «تزدحم بالركاب فتجعلك تلتصق باشكال لاتطيقها من الناس»[٣٦]. وما ان تحين الفرصة لجنس مشوه مع المومسات في «شقة» عبدالامير حتى يتهالك عدنان على هذا الجنس، ويعب منه بشره المحروم. وهو يعامل الساقطات بعنف بالغ حتى انهن يتجنبن دخول غرفته او معاشرته. ويمر حدث النكسة (عام ١٩٦٧) مرورا عابرا على عدنان من غير ان يثير اهتمامه، ويسخر ممن يثيرهم هذا الحدث بحجة عدم الجدوى. وهو يسخر من كل الملتزمين بمبدأ ما بل انه يكرههم، ولذلك فقد كان يكره كل من حوله (عبدالامير ومحمود) لفكرتهما السياسية، كما يكره ايضا عبد علي المتدين ولا يربطه بهذه المجموعة شيء سوى ساهرة خطيبة زميله في العمل (عبدالامير) وعلى الرغم من انه يعلم بانهما مخطوبان فقد لاحق ساهرة وعرض عليها حبه رغبة منه في جرها الى طريق الرذيلة. ويبدو عدنان غاية في التطرف حين يناقش القاضي بخصوص ابيه وامه وبراءته منهما «انجباني بناء على رغبتهما لارغبتي، تحقيقا لآمالهما في الانجاب، تنفيذا لشهوتهما... انا لا اعترف بهما كاب وام، ليس لي اب ولا ام انا ابو نفسي»[٣٧]. ويبالغ جهاد مجيد بعد كل هذه الصور التي

تنبىء بسقوط عدنان حين يصف لنا شذوذ بطله عدنان وخسته حين امسك بذلك الصبي الصغير يريد اغواءه[٣٨].

وبقدر ماكانت مبررات سقوط البطل وتهاويه امام نزواته وغرائزه مقنعة، كانت مبررات عودته الى الالتزام والافكار والمبادىء والتضحيات مقنعة ايضا ومنطقية، فقد حلت في خاتمة الرواية روح عبدالامير في عدنان، وعبدالامير هذا نقيض عدنان ويقف منه في الجانب الاخر على امتداد الرواية، ولا يحصل هذا الامتزاج بين الشخصيتين الا في خاتمة الرواية، وبعد مقتل عبدالامير، اذ يقتنع عدنان بعد حياة حسية زاخرة بتلك المنطلقات الفكرية القوية والعملية التي كان يقف عليها نقيضه عبدالامير «أردت ان تصرخ عاليا فخفت منهم، ربما سينهون حياتك في هذه اللحظة، ليس هذا صعبا، انه امر هين كما يبدو من ملاحمهم القاسية»[٣٩].

● البطل المحبط اطار للبطل الملتزم :

في هذه الصورة من صور البطولة المحبطة يرسم القاص انموذجين بطوليين احدهما: الانموذج المحبط والاخر: الانموذج الملتزم. وهدف القاص هو ابراز صورة البطولة الملتزمة من خلال النمط المحبط الذي قد يحكم عليه بالخيبة وبخاتمه سيئة، في الوقت الذي تكون فيه خاتمة البطل الملتزم مشرقة واعدة. او ان القاص يمنحنا في خاتمة الرواية ايحاء بالامل الذي قد يبعث في قلب بطله المحبط وفكره فيعود سويا كالاخرين او بطلا ثوريا يغير في مجتمعه ويتغير من خلاله. الا اننا نشهد على امتداد الرواية صورة بطل محبط يسلك ويفكر على هذا الاساس. ان البطل المحبط في هذه المجموعة من الروايات ليس عارضا طارئا، وانما يكون هناك تركيز على هذه الصورة، وربما لايقتسم البطل المحبط البطولة مع البطل الملتزم حسب، وانما يكون هومحور الرواية وتميل الكفة الى جانبه من حيث اهتمام القاص به وتقصي عوامل احباطه ويأسه، وسبر اغوار نفسه والكشف عن عالمه الداخلي المعقد. وهذا مانجده في رواية الاغتيال والغضب لموفق خضر الذي يركز على سمير احمد رؤوف، مع انه لايتعاطف معه في واقع الحال، وانما هدفه من هذا التركيز تنفير القارىء من هذا الانموذج كي يعزف عنه باتجاه الانموذج الملتزم الذي هو زميله المحامي عبدالرحمن منصور. نستنتج هذا من خاتمة الرواية، اذ يدخل سمير السجن على حين يجني عبدالرحمن ثمار ثورة السابع عشر ـ الثلاثين من تموز عام (١٩٦٨).

* * *

يرسم موفق خضر في روايته الاغتيال والغضب «صورة بطل محبط وآخر ملتزم، مركزاً على الصورة المحبطة للبطل، وهي سمة في الرواية وميزة لها، اذ تتجسد السمات الايجابية للبطل الملتزم حين يصف لنا موفق خضر السمات السلبية في البطل المحبط التي هي بمثابة اطار للبطل الملتزم.

منذ مطلع الرواية نجد اننا ازاء معادلة، امام وجهين للحقيقة، احدهما: المحامي سمير احمد رؤوف والاخر: المحامي عبدالرحمن منصور، وكلاهما: يحمل فكر حزب البعث العربي الاشتراكي، حيث يتعرضان معا لحدث ردة تشرين عام ١٩٦٣، فيختلف نهجهما ازاء المبدأ الذي آمنا به بعد هذه الردة. ففي الوقت الذي يتشبث فيه عبدالرحمن منصور بفكره السياسي فان سمير احمد رؤوف يتخلى عنه لاهثا خلف احلام الثراء والغنى وبقدر ماكان عبدالرحمن صلبا امام عوامل الضعف داخل النفس البشرية وازاء الاضطهاد والقسوة التي كانت تسلط عليها من الخارج ـ فهما معرضان لان تعتقلهما السلطة الظالمة انذاك وذلك بسبب انتمائها السياسي ـ فان (سمير) كان هشا ضعيفا امام نفسه وامام السلطة أنذاك ـ (بداية عام ١٩٦٧) ان ضعفه امام نفسه هو الذي اطاح بانتمائه الفكري وادى الى سقوطه وقد بدأ هذا السقوط حين التزم بقضية دفاع عن ارث ارملة جميلة، وجد فيما تمتلكه كل مايتنقصه من الثراء والقوة والجاه. وتتوطد الصلة بين سمير والارملة، وتبدو العلاقة كأنها تسير صوب اقترانهما بالزواج، لولا احساس سمير بان هناك من يلاحقه ويتربص به. وحين يتواجه الخصمان على مبارزة بالاسلحة النارية يقتل فيها سمير خصمه الذي يحمل اسمه بل ان سمير يحس بان الخصم هو الذي قتله وانه هو المقتول.

وكما ان (سمير) وعبدالرحمن هما طرفا معادلة، اذ ان احدهما محبط والاخر ملتزم، فان هناء الارملة الغنية وبدرية الكادحة المناضلة تقفان الموقف ذاته. لقد كان هذا التقابل في الشخصيات في ذهن القاص، فجاءت شخصياته في اطارين متضادين، اطار العبث والشر وعدم الالتزام والاخر اطار الالتزام والخير، وقد انتهى المطاف بالفئة الاولى الى الخيبة والاحباط، في حين اثمر جهد الفئة الثانية فحققت ماتريد عبر حدث الثورة عام (١٩٦٨) الذي كان خاتمة الرواية ونهاية الاحداث فيها.

وحين نحاول ان نقرأ ماوراء سطور موفق خضر مستنتجين من احداثها وشخصياتها رموزا ودلالات، فاننا لانجد الكثير، فالرواية واضحة الرموز مكشوفة الدلالات على الرغم من ان الكاتب حاول ان يعطيها شيئا من الرمز، وذلك حين فاجأنا بحدث المبارزة التي تحصل بين سمير وشبيهه. ويأتي عنصر المفاجأة في هذا الحدث من ان القاص اورد لنا احداثا واقعية لالبس فيها ولا رمز في مطلع الرواية، وقد نمت احداث القاص بمعزل عن اي تأثير للرمز في الرواية، وفجأة وبلا تمهيد او ايحاء مسبق نجد ان (سمير) يتورط في مبارزة مع شخص يشبهه، ومع ان (سمير) هو الذي يقتل خصمه ويدخل السجن الا ان احساسه بأنه هو القتيل يجعلنا نذهب الى ان القاص قصد طبيعة النهاية التي تنتظر من يتطلع الى الطبقة الوسطى

بعد ماض نضالي وتتجسد هذه الفكرة في شخصية سمير وتطلعاته الى الصعود باية صورة واستخدامه الارملة الغنية وسيلة لهذا الصعود اشارة الى الوسائل غير الاخلاقية التي تستخدمها هذه الطبقة في سبيل الوصول، ومن هذا المنطلق ندرك بان دخول سمير في التنظيم البعثي كان من اجل تحقيق اهدافه غير المشروعة، وحين تعرض لاول احباط بعد الردة نكص ونبرأ من فكره، ولهث خلف الاثراء السريع بمحاولته الاقتران بتلك الارملة الغنية، الا انه لم يحقق مايريده، وذلك لانه كان في مواجهة دائمة مع نفسه، وقد انتهت هذه المواجهة بالقضاء عليه.

وقد حدد موفق خضر زمن النكسة عام ١٩٦٧ بوصفه بداية لرحلة سمير نحو الفقدان والاخفاق اشارة منه الى اثر النكسة في هز النظم المنتمية الى الطبقة الوسطى اذ ان النكسة افقدت هذه النظم وبضمنها الحاكم في العراق انذاك توازنها، وكشفت عن بطلانها وعجزها عن حماية الامة وخوائها من الداخل. وكان موفق خضر في روايته هذه يحذر اعضاء الحزب من التطلع الى الانتماء الى الطبقة الوسطى، اذ ان الخاتمة ستكون قريبة من نهاية سمير، اما الاخلاص للمبدأ والعزوف عن هذه التطلعات، فانه سيؤدي الى الفوز والنجاح وكما حصل ذلك بالنسبة لشخصية عبدالرحمن منصور.

وقد جسدت كل من الشخصيتين الايجابية والسلبية نقيضها بما تمتلكه من سمات، وما تتميز به من صفات، لقد كانت كل منهما اطارا للاخرى. ولكن موفق خضر لم يستطع اقناعنا بنهج بطله سمير، اذ جعلنا نعتقد بان (سمير) كان يحس بالذنب، وانه غير راض في اعماقه عن نهجه، الامر الذي افقده التلقائية في التفكير والسلوك.

فالمحامي سمير كما يصرّح هو بذلك يرى بان الانموذج الجيد ليس هو في لهاثه خلف اهدافه الآنية، وانما في صورة نقيضه عبدالرحمن المخلص لمبادئه، وهنا نتساءل ترى لماذا لم يسلك سلوكه وينهج نهجه، وهو قادر على هذا؟ الا انه لم يستطع ان يقاوم اطماع ذاته التواقة للتملك وللحياة الرخية التي لانضال فيها ولا كفاح؟ ربما كان هذا في ذهن المؤلف. وكان من الافضل أن يترك المؤلف القارىء كي يستنتج ما اطلقه القاص من حكم، وهو ان عبدالرحمن افضل من سمير وما على القاص الا ان يجيد رسم الانموذجين بطريقة حية تجعلنا نحس بانهما بطلان حيان لامجرد نمطين يقف الواحد منهما في مواجهة الاخر.

الهوامش

(١) الاحباط: حالة للعضوية تحدث حين يصعب او يستحيل ارضاء دوافع العضوية او حوافزها د. فاخر عاقل، معجم علم النفس، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٧، ص ٤٧

(٢) ينظر: ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الثاني، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ٣٨٢.

(٣) د. عبدالحميد يونس، البطولة في الادب الشعبي، مجلة فكر، السنة الرابعة، العدد الخامس، تونس ١٩٥٩، ص ٩٥.

(٤) الشرير: هو «الشخصية التي لاتكترث بما تعارف عليه المشاهدون او القراء في الرواية من قواعد خلقية بل تسلك سلوكا منافيا لها» د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، مطبعة دار القلم، بيروت ١٩٧٤، ص ٦٠٠.

(٥) د. شكري محمد عياد، البطل في الادب والاساطير، دار المعرفة القاهرة ١٩٥٩، ص ٦٤.

(٦) المرجع السابق، ص ٦

(٧) المرجع السابق، ص ٦٨

(٨) كولن ولسون، اللامنتمي، ترجمة: انيس زكي حسن، منشورات دار الاداب، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٣.

(٩) د. عبدالرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص ١٩ ـ ٢٠

(١٠) كولن ولسون، اللامنتمي، ص ١٧٣

(١١) المرجع السابق، ص ١٣٣

(١٢) ينظر: د. عبدالرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص ١٤ ـ ١٥

(١٣) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة اسعد حليم، دار القلم بيروت ١٩٧٣ ـ ص ١٣٣

(١٤) فاضل ثامر، معالم جديدة في ادبنا المعاصر، دار الحرية، بغداد ١٩٧٥ ص ١٢ ـ ١٣

(١٥) المرجع السابق، ص ١٣

(١٦) المرجع السابق، ص ٦٦

(١٧) شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٣١

(١٨) المرجع السابق، ص ١١٤

(١٩) انيس زكي حسن، السجين، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦١، ص ١٠

(٢٠) المصدر السابق، ص ٧٢

(٢١) المصدر السابق، ص ٨٧

(٢٢) المصدر السابق، ص ٤٤

(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٩

(٢٤) المصدر السابق، ص ١٩

(٢٥) المصدر السابق، ص ٢٥

(٢٦) المصدر السابق، ص ١٢٥

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٠، ٢١

(٢٨) المصدر السابق، ص ١٢١

(٢٩) المصدر السابق، ص ٦٠

(٣٠) فرانز كافكا، المسخ، ترجمة منير البعلبكي، منشورات مكتبة النهضة، بيروت ١٩٥٧، ص ١٢، ١٣

(٣١) جهاد مجيد الهشيم، الغري الحديثة، النجف ١٩٧٤، ص ١١

(٣٢) المصدر السابق، ص ٢٢، ٢٣

(٣٣) المصدر السابق، ص ١١

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٣٣

(٣٥) المصدر السابق، ص ١٣

(٣٦) المصدر السابق، ص ٦٨

(٣٧) المصدر السابق، ص ١٠٨

(٣٨) المصدر السابق، ص ١١٤، ١١٥

(٣٩) المصدر السابق، ص ١٧١

قصائد مختارة

يانيس ريتسوس

ترجمها عن الانكليزية:
فخري صالح

● في بلدة مونيمفاسيا ذات الطابع القروسطي ولد الشاعر اليوناني الكبير يانيس ريتسوس عام ١٩٠٩ لاب غني فَقَدَ بعد هزيمة اليونان في حرب آسيا الصغرى كل ما يملك مما انتهى به الى الجنون فتحطمت العائلة . ولقد امضى ريتسوس فترة مراهقة في منزل عائلته المهدم في جو من المرض والموت . وقد توفي اخوه ووالدته بمرض السل قبل فاجعة آسيا الصغرى بعام واحد . اما والده فقد جن هو واحدى بناته بعد ان فقد كل شيء يملكه . وهكذا وبعد ان انهى ريتسوس تعليمه الثانوي انتقل الى اثينا عام ١٩٢٦ ليعمل كاتباً عند مسجل عقود وخطاطاً وذلك كي يسد جوعه بالدراخمات القليلة التي كان يكسبها لقاء اعماله تلك . لكن صحته تدهورت من جراء اصابته بالسل فنقل الى مصحات تعالج السل حَيث بقي فيها مدة ثلاث سنوات . وعندما تحسنت صحته خرج من المصح ليعمل لفترة قصيرة راقصاً في فرقة مسرحية . كتب ريتسوس خلال الخمسين عاماً الماضية ما يقارب التسعين مجموعة شعرية وترجم العديد من شعراء العالم المميزين الى اليونانية ، وحصل على شهادات دكتوراه فخرية وجوائز شعرية مميزة كما ترجم الى العديد من لغات العالم . فرضت على ريتسوس خلال فترات مختلفة الاقامة الجبرية والنفي خارج اليونان وداخله ولكنه لم يكفّ طيلة تلك الفترة عن كتابة الشعر : وقد حوّل الموسيقى اليوناني الشهير ميكيس ثيودوراكيس بعضا من اشعاره الى اغان معروفة يغنيها الناس على إيقاع الآلات الموسيقية الشعبية اليونانية .

من دواوينه الشعرية التي اصدرها : «اهرامات» ، «إبتافيوس» ، «اغنية اختي» ، «سيمفونية الربيع» ، «نجمة الصباح» ، «زمن حجري» ، «للمراة العجوز والبحر» ، «النافذة» ، «القديس الاسود» ، «البيت الميت» ، «شهادات» ، «روميوسيني» ، إعادات» ، «ايماءات» ، «الممر والسلم» ، «القرن الاخير قبل الانسانية» ، «البعيد» ... ومجموعات اخرى كثيرة .

وتعد هذه القصائد التي نترجمها له هنا ممثلة لاتجاهه الشعري بعد الخمسينات حيث ينزع ريتسوس الى التقاط الاشياء الصغيرة والتفصيلات الدقيقة والمشاهد الساكنة في الحياة اليونانية ليقيم من هذه الاشياء التي يعجنها بالروح الاغريقية معماراً فنياً صادما احياناً وغريباً فانتازياً احياناً اخرى .

إن شعر ريتسوس يَبْهر ولكنه ، ايضا ، يحرّك الاعماق الانسانية

○ صيف

ذرع الشاطيء من اقصاه الى اقصاه
مشرقاً في بهاء الشمس وبهاء شبابه .

كثيراً ما كان يقفز في البحر جاعلاً جسده
يلمع ذهبياً بلون الفخار ، وهمسات الاعجاب
، من الرجال والنساء ، تلاحقه .
خلفه ، على بعد خطوات منه ، كانت تمشي
فتاة قروية شابة تحمل ملابسه بخشوع .
لم تكن لترفع عينيها عن الارض لتنظر اليه .
كانت غاضبة قليلاً وسعيدة بتركيزها الخاشع .
ذات يوم تعاركا وحرمها من حمل ملابسه ،
فقذفت بها الى الرمل .
فقط ، تمسكت بصندله ،
وضعته تحت إبطيها واختفت راكضة
تاركة خلفها ، في حرارة الشمس ،
غيمة صغيرة خرقاء اثارتها قدماها العاريتان .

○ المسرنم والآخر

لم يستطع ان ينام طيلة الليل .
اصغى الى وقع خطى المسرنِم* فوقه في الطابق العلوي .
كان صدى كل خطوة يتردد في جوفه ، بلا انقطاع ،
مكظوماً غير واضح . وقف قرب النافذة منتظراً
ان يمسك بالمُسرنِم عندما يسقط . ولكن ماذا
لو انه ، هو ايضاً ، شد الى اسفل خلال سقوطه ؟
ظلّ
لطائر على الحائط ؟ لنجم ؟ له ؟ ليديه ؟
سُمِعَ صوت الارتطام على الرصيف الحجري .
فجرٌ .
النوافذ فُتِحتْ . تراكض الجيران . وكان المسرنم
يركض على سلم النجاة لينظر الى الشخص الذي
سقط من النافذة .

● المُسرنِم : من يمشي وهو نائم .

○ ربيع

حائط من زجاج . وثلاث فتيات عاريات

يجلسن خلفه .

رجل يرتقي السلم . باطن قدميه

العاريتين يظهر بانتظام قدما إثر اخرى .

كانتا مغبرتين وملوثتين بتراب احمر .

وبسرعة تُغطي العملقة الصامتة القصيرةُ

النظر الحديقة كلها وتسمع الزجاج

يتشقق طولياً تقطعه الماسةُ خفية سرية كبيرة .

○ ظهور

لم يكن يزيد عن الثامنة عشرة .
خلع ملابسه جميعاً كانه يلعب ويطيع
شيئاً نستطيع نحن ان نميزه .
ارتقى الصخرة . لربما اراد ان يجعل
نفسه طويلاً اكثر .
لكن ذلك لم يكن ضرورياً . فمن يلقي بالاً
الى الطول في مثل هذه اللحظات ؟
حول خصره كان هناك شريط قرنفلي علامةً
لحزامه المشدود . لربما بدا اكثر
عرياً بسبب ذلك .
ثم ، وبقفزة رائعة ، غطس في البحر
رغم برد كانون ، ثم ظهر ثانية وهو
يحمل الصليب عاليا .

○ البهلوان

قوي البنية مفتول العضلات . مامن شكلٍ هندسيٍّ
غريب على جسده .
ينحني الى الخلف ، يستدير ، يضع راسه بين
رجليه ، وجهه مبتسم قرب حذائه ؛
يقفز عالياً ؛ يقبض على كاحليه في الهواء ؛
يجلس هناك ساكناً بضع ثوان ، ثم ينقلب على عقبيه .

لونه يتغير من القرنفلي الى الارجواني القاني ـ لون
رئيسي بلون اللحم ـ يغطي الاشكال : عمله البطولي
لا تمحنْ رؤيته : إنه عارٍ عارٍ تماما .
فقط عندما يقف على قدميه ويتوازن يبكي .
اما نحن فنصفق . نصرخ . ونغادر المكان .
وتخفت الاضواء في الممر . لقد اطفئت .

○ بعد الحفلة

مع الصراخ كله والضجة والملابس الملونة الجميلة
نسينا انفسنا كلنا ولم نرفع عيوننا
الى المقصورات العالية في المعبد التي كانت
لشهر مضى . تُنخلف من قبل العمال وهم
يقفون على السقالات .
ولكن عندما دخل الليل وهدات الضجة
تجول اكثرنا شبابا في المكان وصعد الدرجات
الرخامية ووقف وحيدا في المكان الخالي . الآن .
من حفلة الصباح . وبينما كان يقف كذلك
(ونحن خلفه نقف لكي لا نبدو اقل منه)
ارتفع راسه الوسيم قليلا . ثبت هناك .
واستحم في ضوء قمر حزيران . وبدا جزء
من المقصورة . اقتربنا منه . وضعنا اذرعنا
على اكتاف بعضنا البعض ونزلنا درجات
عديدة . ولكنه بدا وكأنه مازال هناك . عارياً
رخاميا ، بعيداً ، بين الآلهة الشابة والخيول .

○ غضب

اغلق عينيه اتقاء لاشعة الشمس . غطس قدميه في
البحر .
لاحظ ، للمرة الاولى ، تعبير يديه . تعبٌ مكتومٌ
واسعٌ مثل حرية .
جاء النواب وذهبوا محضرين معهم الهدايا والضمانات ،
واعدين
بالالقاب والغنائم الكثيرة .
تطلع هو ، غير مقتنع ، الى سرطان يدفع ، مترنحاً ،
حصاةً ، ببطءٍ واخيراً برسمية وكانه يرقى
سلم الابدية .
لم يعلموا ان غضبه كان مجرد اعتذار .

٣ اقاصيص

محمد المخزنجي

• الضارب •

أذعنت للصوت الأمر في الظلمة الدامسة وقد لطمتني اللكمة ثم الركلة في اعقاب دخولي الى غرفة الحجز واغلاق الباب الثقيل ورائي : «طلّع كل الأكل من جيوبك والسجاير وحطهم جنب رجلك اليمين واتحرك خطوتين شمال بالجنب واقعد ظهرك في الجدار . ولا كلمة ، سامع بسرعة . بسرعة» . ونفذت ذلك مثيناً على نفسي بالسرعة المطلوبة نزولا على رغبة الصوت الخشن الغليظ إذ كنت اتهيب ان يتلقى وجهي لكمة اخرى من قبضته الضخمة ، أو تركلني قدمه الحجرية الثقيلة في هذا الموضع الحساس والقاتل من بدني .

أحسست ببرد الجدار لصق ظهري وأنا أقعد فشملتني طمأنينة مردّها أنني على هذا النحو استطيع أن أقرفص وألمّ جسدي في اللحظة المناسبة فلا تصيب الضربة أو الركلة غير المناطق المصمته من جسدي ـ لحم وعظم أكتافي واذرعي وساقي ـ إذا توصلت عبر محاولات سريعة الى كيفية أكوّر بها جسدي المقرفص باحكام بينما رأسي فوق ركبتيَّ وذراعاي معقودتان ملتفتان تحميان الجمجمة ، هذا حتى يطلع الصبح .

شيئاً فشيئاً كان يجئ النور ، رمادياً مزرقاً ينسكب من كوتين مصفحتين بالقضبان بأعلى الجدار ـ قرب السقف فوق رأسي تماماً ، ثم ابيضّ النور واستضاء به المكان الذي تبينته صغيراً كالحاً يفضي بباب مخلوع الى دورة مياه طافحة ، وكانت الأبدان مكومة لصق الجدران عند السفول ، .. كومات ضئيلة ، رثة وجدتني في نوبه من نوبات الغضب والدهشة أقيمها من مواضعها تباعا وأقعدها سائلاً عمن لكمني وركلني بالامس : ـ أنت ؟ ـ لا . أنت ؟ ـ : لاً .

وتكررت .. لا .. وابداً .. لم استطع العثور عليه في غمرة النور .

• الآخر •

اخيراً انفجرت في وجهه : أنت لست انساناً يا (ج ..) . أنت خنزير خنزير خنزير» ولم يكن النعت وليد لحظة الغضب ولا ابن اندفاعتها فقد كان تعبيراً تشكّل عبر ايام طويلة من معاناة تصرفاته الخنزيرية كلها ، ابتداء من اعلاء صوت مسجله كأنه في صالة ديسكو حتى ما بعد منتصف الليل ، ومرورا باغترافه من أكلي دون استئذان (وتركه الاطباق وسخه مع ذلك» ، وأخيراً طريقته الفظة في طرق باب (التواليت) لكماً بقبضتيه وركلاً بقدميه وجئيراً بكلمات استعجال مقززة .

خنزير . صرخت بها في وجهه فارتج بدنه المنفوخ لحظة ثم جرى الى المطبخ يحضر سكيناً يقتلني بها . وجريت إلى المنور . أحضر عصا التنظيف لاحطم بها دماغه . ولحظة خرج كل منا للآخر ، كان جارنا الرقيق المسالم ساكن الغرفة الثالثة في الشقة يحول بيننا .

وأعترف انني انسقت الى المجاملة استجابة لالحاح الجار بالغ التهذيب في التقريب بيننا بعد ما جمعنا في غرفته .. قلت له ، للجار الثالث : «أعرف أن (ج ...) انسان طيب ويعرف الاصول لكنه عندما يشرب يصير شخصاً آخر» بينما كنت أوقن أنه في سكره وفواقه لم يكن غير خنزير .

ولم يدهشني أن ينهض (ج ..) ويصافحني بحرارة اذ قدرت أنها عاطفية اللحظة المؤقته التي وضعنا فيها الجار . لكن الذي أدهشني بعدها أن أرى (ج ...) وكأنه شخص آخر : يتعامل معي ، ومع الناس جميعاً ، برقة بالغة وتهذيب ووده .. ويخف في اثناء ذلك .. ينحف بشكل وينحف ، حتى أيقن الجميع أنه سيموت .

• لماذا يبكي ؟ •

ابراهيم ؟ لماذا يبكي ابراهيم ؟ ! .. ابراهيم الاحدب الضئيل مائل الرأس الذي يبدو مبتسماً دائماً ضاحك الاسارير

ويعدى بالضحك . ويذكرني مرآه بجرو ضال ، حيلول متباعد العينين واحداهما مغرورقة باستمرار . ابراهيم الذي يسرني أن يكون أول من يلقاني في الطرقة المعشبة وتحت الكافورة الضخمة .. يدور باحثاً عن اعقاب السجائر، ايما شئ يلتقطه وما ان يراني - او يرى اي انسان - حتى يبادرني بصوته المدقوق وهيئته الداعية الى الابتسام والشفقة كلها :

-متى يموت أخي .. أخي ابن الكلب متى يقطعه القطار (حتت حتت) ؟

-ولماذا ياابراهيم ؟

- لآخذ جزمته والبدلة الجديدة والشراب ... ألبسهم وامشي على الكورنيش واشرب سجاير . »

إضحك في كل مرة وامضي في طريقي، تاركاً ابراهيم يبحث عن أعقابه التي ما ان يعثر على أحدها حتى يتهلل فرحاً .. يقتعد طرف الدكة المنزوية في الطرقة كأسعد ما يكون ويتحدث بحرارة ومرح .. بجمله المتقطعة وصوته المدقوق - مع اصحابه الذين لا يراهم أحد سواه . وهو على طرف هذه الدكة - أراه اليوم قد تكور يبكي . فلماذا يبكي ابراهيم ؟

- لماذا تبكي ياابراهيم ؟

لا يجيبني ابراهيم ، ويستمر في البكاء بعيني الجرو الضال المتباعدتين وقد فاضتا الآن كلتاهما . لكن المرضى الآخرين من حوله يتسارعون بالاجابه :

-مات أخوه . أخوه مات . مات . أخو ابراهيم مات . »

وتصطخب اصواتهم وهم يتزاحمون من حولنا ، حتى تقبل الممرضة مناوبة الامس قبيل انصرافها . فاسألها معاتباً عمن جاء لزيارة ابراهيم بالامس ؟ وكيف سمحت بنقل خبر كهذا إليه ؟ وتجيب -شديدة الاندهاش - ان : لا احد .

أعجب من نفسي كيف نسيت أن ابراهيم لم يكن له أبداً أخوة ، ولم نستدل له على معرفة او قريب . ويزيد تعجبي أن يموت بعد يومين - وبلا أي سبب طبي مفهوم - ابراهيم .

القاهرة

●●●●

التــزاوج بيــن الادب والموسيقى

الموسيقى الوصفية

عبد الغفور النعمة

تدعى الموسيقى التي تمزج بين فن الموسيقى والادب بالموسيقى الوصفية او الموسيقى المنهجية (بروجرام ميوزيك) . والفرق بينها وبين الموسيقى الغنائية ، التي هي الاخرى عبارة عن مزج بين الموسيقى والادب ، هو ان الكلمات في الموسيقى الوصفية تروي مما ترويه من مشاعر واحداث بالالحان فقط دون الالفاظ . وكما تمزج الموسيقى الوصفية بين فن الموسيقى والادب وخاصة الشعر والقصة ، كذلك تمزج بين فن الموسيقى والفن التشكيلي ـ مثل مقطوعة (في معرض الصور) للموسيقار الروسي (مسورجسكي) ـ ومادامت كل صورة تعبر عن فكرة او قصة فكذلك من الممكن ان تكون كل مقطوعة موسيقية لها معنى خارج نطاق الموسيقى ، وان لم يكن في مقدور اللغة التعبير بوضوح عن هذا المعنى . لكن وكما قال الموسيقار (مندلسون) : «اذا كان مايراد التعبير عنه من الممكن التعبير عنه بالكلام فلا حاجة للتعبير عنه بالموسيقى.» وفي الحقيقة لايستطيع اي معنى تصويري ان يتغلب على المعنى الموسيقي في المقطوعة التي تعبر عنه ، اذ تبقى تلك المقطوعة عملاً موسيقياً قبل ان تكون صورة تعبيرية عن ذلك المعنى التصويري . لان الموسيقى بطبيعتها اكثر الفنون استقلالاً ، اذ انها ليست فناً تصويرياً او تشكيلياً لموضوعات يمكن الاشارة اليها بوضوح ، ولا فناً يستمد عناصره من الواقع الخارجي مباشرة ، كما انها لايمكن ان تفهم عن طريق ترجمتها الى وسيلة اخرى من وسائل التعبير . ولكن هذه الحقيقة نسبية لان هنالك اعمالاً موسيقية حاولت تقليد بعض الاصوات في الطبيعة ، مثل الحركة الثانية من سمفونية (بيتهوفن) السادسة الموسومة بالريفية او الرعوية (باستورال) المعنونة (بجانب الجدول) حيث تقلد الحانها تدفق الماء في الجدول واصوات بعض الطيور التي تغرد على اغصان اشجار الغابة . وكذلك الحركة الرابعة من هذه السمفونية المعنونة (عاصفة مطرية) حيث تقلد الحانها ثورة العاصفة وهطول المطر . ولكن يستحيل على الموسيقى ان تستمد عناصرها من الطبيعة مباشرة ، وانما هي تخلقها ، ولذا فقد استحال على الموسيقى ان تقدم وصفاً مباشراً لاي موضوع خاص . اذاً



فكل ماتستطيع الموسيقى ان تفعله هو ان تصور دائماً انفعالات واحاسيس عامة . ومهما حاول المرء ان ياتي بروابط بين المؤلفات الموسيقية وبين موضوعات معينة ، فلا بد له ان يعترف بان الموسيقى لاتصور في هذه الموضوعات جوانبها الجزئية وانما تعبر عن الاوجه العامة فيها فقط . وحتى بيتهوفن الذي اوردنا سمفونيته الريفية قبل قليل كمثال على الموسيقى الوصفية قد انكر بصورة او اخرى ان تكون سمفونيته السادسة هذه تصويرية بكل ما في هذه الصفة من معنى ، فقد صرح في دفتر مذكراته بان سمفونيته الريفية عمل موسيقي يرمي الى اثارة المشاعر بالريف بصورة عامة اكثر من محاولة تقليد اصوات الحيوانات وعوامل الطبيعة الاخرى في الريف ، هذا كما عبر في مناسبة اخرى عن رايه في الموسيقى الوصفية قائلاً بانه اذا ما بالغ الموسيقار بالتصوير بالالات الموسيقية في اي عمل من اعماله فسيكون مصير ذلك العمل الفشل التام ، ومن تزاوج الموسيقى بفن الرقص ولد (الباليه) الذي تعد موسيقاه لوناً من الوان موسيقى المناسبة . ومن تزاوج الموسيقى بفن الدراما ولدت (الاوبرا) التي تعد موسيقاها لوناً من الوان موسيقى المناسبة ايضاً ، ومن موسيقى

المناسبة ايضا موسيقى الافتتاحيات «اوفر تجورز» بانواعها المختلفة . وما موسيقى المناسبة الا لون من الوان الموسيقى الوصفية .

ومهما تكن طبيعة الموسيقى التجريدية ـ اي الموسيقى غير الوصفية ـ وسواء كانت ترمز لاشياء خارج مجالها ام لا ، فان طبيعة الموسيقى الوصفية هي التعبير باللغة الموسيقية عن كل الوان الافكار والحوادث والمشاعر والحالات الذهنية وحتى المناظر الطبيعية . وهذا اللون من تمثيل العالم الذي كان من اهم وظائف الموسيقى منذ ان بدأ التاليف الموسيقي . وبدأ اول الامر بقصد تقليد اصوات الطبيعة ، من غناء الطيور الى جريان الماء في الجداول . وللتعبير عن هذه الاصوات استخدمت الموسيقى اللحن والايقاع وجميع عناصرهما الاخرى . ولكن الموسيقى الوصفية لاتتوقف عند حد تقليد اصوات الطبيعة فقط . اذ نجد انه حتى الموسيقار «بايرد» وهو من اقدم الموسيقيين قد طلب من اعضاء فرقته التعبير عن معركة حربية بكل تفاصيلها حتى مسيرة الجيش الى المعركة عند بدايتها ودفن جثث القتلى في نهايتها ، وكذلك الموسيقار «باخ» الذي عبر عن مقتل البطل «جوليان» ومرض «هزيكيا» بالموسيقى . والّف «موزارت» مقطوعة موسيقية صور فيها عاصفة ممطرة وذلك قبل ان يصور بيتهوفن مثل هذه العاصفة موسيقياً في سمفونيته الريفية التي مر ذكرها .

بدأ تاليف هذا اللون من الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، وانتشر بكثرة في اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ، واصطلح موسيقيو ذلك العصر ومن تلاهم على تسمية اعمالهم الموسيقية الوصفية او التصويرية بالقصائد السمفونية (سيمفونيك بويمز) او (تون بويمز) اذا كانت مستقلة بذاتها ، او افتتاحيات (اوفر تجورز) اذا كانت تتقدم (الاوبرا) ـ تعد الاوبرا والباليه من الوان الموسيقى الوصفية وتدعى بالموسيقى المنهجية او موسيقى المناسبة ايضاً ـ وكان اول من اطلق هذه التسمية على مثل تلك الاعمال الموسيقية الموسيقار الهنغاري (فرانز ليست) . واشهر من مارس تاليف الموسيقى الوصفية وخاصة القصائد السمفونية (سان ـ صانس ، وريتشارد شتراوس ، وبول دوكا ، ومسورجسكي ، وبوردين ، وبالاكيريف) . وحسب معايير النقد الموسيقي لاقيمة للنص الادبي الذي تعبر عنه القصيدة السمفونية او الافتتاحية ، اذا لم يكن بناؤها الموسيقي متيناً والحانها حلوة رائعة . وذلك لان العمل الموسيقي هو كاي عمل فني آخر كالرسم والنحت والعمارة ، يجب ان يكون له كيان متناسق ، متوازن قبل كل شيء آخر . وهكذا فإن مسألة الانشاء في التاليف الموسيقي ليست مجرد ارسال الحان دونما نظام ، او حتى ارسالها مضمومة الى بعضها ضم حبات العقد ، وانما وضع موسيقى معبرة ، لاتخرج على قواعد البناء والصياغة . وفي حالة تاليف الموسيقى الوصفية يجب ان تكون موسيقاها مجردة من بعدها الادبي الذي وضعت لتعبر عنه سواء لعدم معرفة السامع له ، او نسيانه بالمرة . فيستمع اليها كموسيقى بحتة . تماماً كغيرها من الوان الموسيقى التجريدية (غير الوصفية) فاذا عجزت القصيدة السمفونية او الافتتاحية عن ذلك . حكم عليها بالفشل وكان نصيبها النبذ والنسيان . وخير مثال على ذلك القصيدة السمفونية (المعركة) للموسيقار الكبير (بيتهوفن) التي الفها بمناسبة انتصارات القائد (ولنجتون) على (نابليون بونابرت) في معركة (فيتوريا) واستعمل فيها صوت اطلاق المدافع والبنادق . والتي ندم بيتهوفن على تاليفها ونبذها واسدل عليها من بين كل اعماله ستار النسيان . وبالرغم من ان الموسيقار (ريتشارد شتراوس) قد استخدم هو الاخر في قصيدته السمفونية الشهيرة (دون كيشوت) طاحونة كاملة لتؤدي صوتا يشبه ازيز الطواحين الهوائية . ليعبر عن تخيل دون كيشوت للطاحونة كعملاق يقاتله بسيفه . الا ان استعمال الطاحونة لم يكتب النجاح لهذه القصيدة السمفونية ويخلدها . وانما روعة الحانها التي عبرت عن الفارس الخرف ذي الوجه الحزين . وهجومه على قطيع الماعز ظنا منه انها جحافل الاعداء . هذا بالاضافة الى حسن صياغة تلك الالحان والبراعة في تلوينها . وفي الحقيقة ليس من الصعوبة على المستمع ان يدرك ما ترمي اليه الالحان في وصف ماجاء في النص الادبي في القصيدة السمفونية . وانا شخصياً عندما استمعت لسمفونية (شهرزاد) للموسيقار الروسي (رمسكي كورساكوف) في اول مراحل تذوقي للموسيقى الكلاسيكية ، لم يصعب عليّ ان ادرك ان اللحن الذي يعزفه الكمان في فترات متباعدة خلال السمفونية ، انما يرمز الى شهرزاد وهي تسرد قصصها على زوجها شهريار ، هذا كما فهمت من الجزء الاول من السمفونية ان كورساكوف يحاول ان يصف بالحانه سفينة السندباد وهي تبدأ رحلتها الاسطورية في البحر ، الذي لاتفتأ امواجه ان تثور وتتلاعب بمقدرات تلك السفينة ، وعندما جئت الى الجزء الاخير من السمفونية عرفت ان الحانها الراقصة تصف احتفالات واعياد الف ليلة وليلة واخيراً العاصفة التي حطمت سفينة السندباد واغرقتها . وتحتوي معظم اعمال الموسيقى الوصفية لحناً هاماً فيها يسمى اللحن الدال (لايتمو تيف) لانه يدل او يرمز الى بطل القصة مثل اللحن الدال على شهرزاد في سمفونية (شهرزاد) ، او حدث مهم فيها مثل اللحن الدال على غرام الفارس بالحسناء في افتتاحية (اوبيرون) . هذا كما قد يحتوي العمل على اكثر من لحن دال ، وقد يمثل اللحن الدال شيئاً مهماً في القصة لاشخصية او حدث فيها ، مثل اللحن الدال على سيف سيجفريد في افتتاحية (سيجفريد) .

ومن اشهر اعمال الموسيقى الوصفية في ميدان



السمفونيات سمفونية بيتهوفن السادسة (الرعوية) التي سبق ان ذكرناها . وتتكون من خمس حركات تندمج حركتها الخامسة بحركتها الرابعة . تصف حركتها الاولى (يقظة مشاعر السرور عند الوصول الى الريف) . وتصف حركتها الثانية (بجانب الجدول) مياه الجدول الباردة المتدفقة واصوات الطيور ، وتصف الحركة الثالثة (افراح الفلاحين) بعد انتهاء العمل في الحقول ، وتصف حركتها الرابعة (العاصفة) احدى العواصف المطرية في الريف . وتعبر حركتها الخامسة عن صلاة شكر الرعاة والفلاحين لسقوط المطر الذي سيغمرهم بخيره . والسمفونية العجيبة او السمفونية الفنطازية (فانتاستيك سيمفوني) للموسيقار (هكتور برليوز) التي تصور في حركتها الاولى موسيقياً عاشقاً فاشلاً في حبه ، يحاول الانتحار بتناول كمية كبيرة من الافيون ، فيغط في نوم عميق ، وتصور حركتها الثانية حلمه الذي يرى خلاله انه قد التقى بحبيبته التي هجرته في حفلة راقصة ، وتصور حركتها الثالثة وهو يسير في الريف منصتاً الى عزف الرعاة وهو يفكر بخيانة حبيبته له ، وتصور حركتها الرابعة قتله لحبيبته وتنفيذ حكم الاعدام به على المقصلة الرهيبة ، وتصور الحركة الخامسة منها طقوس تشييع جنازته من قبل الساحرات والمسوخ والاشباح حيث يقدم شبح حبيبته رقصة سوقية خليعة . والسويت سيمفوني (شهرزاد) للموسيقار (رمسكي كورساكوف) التي تصور عالم الف ليلة وليلة . تصف حركتها الاولى (البحر وسفينة السندباد) شهرزاد وهي تروي قصة السندباد للملك السفاح شهريار ، وتصور حركتها الثانية شهرزاد وهي تروي قصة امير القلندار ، وتصور حركتها الثالثة شهرزاد وهي تقص حكاية الامير الشاب والاميرة الصغيرة ، بينما تصف حركتها الرابعة احتفالات العيد في بغداد ، والبحر الهائج خلال العاصفة ، وتحطم سفينة السندباد على الصخرة التي ينتصب عليها المقاتل البرنزي .

ومن اشهر اعمال الموسيقى الوصفية من الافتتاحيات افتتاحية (لينورة الثالثة) وهي واحدة من اربع افتتاحيات الفها بيتهوفن لاوبراه الوحيدة (فيديليو) ، ثلاث منها باسم (لينوره) والرابعة باسم (فيد يليو) . ولقد اقتبس بيتهوفن موضوع اوبراه هذه من الرواية الفرنسية (الوفاء الزوجي) ، وهي قصة فارس اسباني يدعى (فلورستان) يتآمر عليه عدوه الشرير (بيزارو) فيلقيه في غياهب السجن ، ويحاول ان يورده حتفه دون ان يعلم الحاكم العادل بأمره . ولكن الزوجة الوفية لينوره تتنكر في ملابس الغلمان وتلتحق للعمل في السجن باسم (فيد يليو) لتراقب تحركات عدو زوجها لتحبط مؤامراته ، وحتى يعود الحاكم ، ويسمع بما جرى لفلورستان في غيابه ، فيسرع الى السجن لينقذه من الموت الذي كان قد هيأه له بيزارو ، ويطلق سراحه ليعود الى احضان زوجته الوفية ، ويلقى القبض على بيزارو الشرير ويسجنه . تبدأ الافتتاحية وئيدة مستعيرة من اوبراها لحن (الارية) الذي يغنيه بطلها (فلورستان) في سجنه الذي زج به عدوه الظالم (بيزارو) ، ثم تعرض لحنين اساسيين يرمز اولهما لزوجة فلورستان (لينوره) ويرمز ثانيهما لفلورستان ، يليهما اللحن الدال على الظالم بيزارو ، والذي لايفتأ ان يتغلب على لحن فلورستان . واخيراً يعلن لحن البوق عن وصول الحاكم العادل الذي يطلق سراح فلورستان ، فتصور الات الاوركسترا كلها فرحة التحرير والخلاص ، ويعود لحنا

لينوره وفلورستان الاساسيان ليختما الافتتاحية . ومن الافتتاحيات التي الفها بيتهوفن ايضاً للمسرحيات افتتاحية (ايجمونت) لمسرحية الشاعر (جوته) ، وافتتاحية (كور يولان) لمسرحية الكاتب (فون كولن) .

والف الموسيقار (كارل ماريا فون فيبر) الافتتاحيات الموسيقية (اوبيرون) و(فرايشوتز) و(ابو الحسن) و(اوبرانتي) . اقتبس فيبر موضوع افتتاحية (اوبيرون) من مسرحية الشاعر الانجليزي (وليم شكسبير) (حلم منتصف ليلة صيف) . نذر (اوبيرون) ملك الجن ان لايقرب زوجته (تيتانيا) حتى يعثر في العالم على عاشقين مخلصين الى بعضهما حتى الموت . واختار لتجربته الفارس الشجاع (هون) وارسله الى الشرق متنكراً تحت اسم ابراهيم ، ليخلص الحسناء الاوربية (رتسيا) من خاطفها وأسرها السلطان التركي . وبعد ان يحرر الفارس هون الحسناء رتسيا التي وقعت في حبه واحبها هو الاخر ، من الاسر يحملها ملك الجن اوبيرون الى جزيرة في عرض المحيط ، ولكنهما يقعان في ايدي القراصنة الذين يبيعونهما في سوق العبيد لسيدين مختلفين ، فيعاني العاشقان من الم الفرقة ولوعتها حتى يجمعهما اوبيرون في النهاية وقد عثر على ضالته المثالية في الحب ، ويعود الى زوجته تيتانيا . وتتالف الافتتاحية من ثلاثة الحان اساسية ، يصور اللحن الاول الذي يعزف على البوق الدال على البوق المسحور لملك الجن (اوبيرون) ، والذي يدعو فيه اتباعه من الجن والعفاريت في مملكة الجن ، ليعلن لهم قراره بانه لن يقرب زوجته (تيتانيا) التي خانته حتى يعثر على عاشقين مخلصين . ويصور اللحن الثاني الذي يعزف على (الفيولنشلات) غرام الفارس (هون) الذي ارسله ملك الجن الى الشرق ليحرر الحسناء (رتسيا) من اسر الامير التركي . واما اللحن الثالث الذي يعزف على جميع الات الاوركسترا فيصور تحرير الفارس (هون) للحسناء (رتسيا) وزواجه منها .

والف الموسيقار (ريتشارد فاجنر) الافتتاحيات (تانهويزر) و(الهولندي التائه) و(لوهنجرين) و(سيجفريد) و(ذهب الراين) و(تريستان وايزولده) و(فحول الشعر الغنائي في نورمبرج) . تدور احداث افتتاحية (تانهويزر) في (تورنجيا) خلال القرن الثالث عشر ، حول حياة الفارس الشاعر (تانهويزر) الذي قضى ايام شبابه في كهوف الهة الغرام (فينوس) المعروفة باسم (الفينو سبرج) حيث اتخم شهواته بلذات الهوى الدنيوي . وفي طريق عودته الى (فارتبورج) عاصمة (تورنجيا) يلتقي بموكب الحجاج التائبين وهم في طريقهم الى روما طلباً للغفران . وما ان يصل العاصمة حتى يقابله اميرها ويخبره بان الحسناء (اليزابيث) ، التي كانت تحبه وتترقب عودته ، ستكون جائزة مباراة الشعر التي سيقيمها الامير ، وانها ستتزوج الفائز في تلك المباراة . وتبدأ المباراة فيتغنى الشعراء بفضائل الهوى العذري ، ماعدا تانهويزر الذي يمجد بقصيدته الهة الجمال والحب فينوس ، وحب الجسد ولذاته . فتغضب النساء وتغادر الحفل ، ويستاء الفرسان والامير الذي يأمره بان يحج الى روما المقدسة طلباً للتوبة والغفران . وعند عودة موكب الحجيج من روما تقف حبيبته اليزابيث في انتظاره ، ولكنه لايعود اليها فتمرض وتموت حسرة عليه . واخيراً يعود تانهويزر وقد تمزقت ملابسه وانهارت قواه بعد ان رفض البابا غفران خطاياه الا بشرط ان تخضر العصا التي يتكىء عليها وتورق . ويأس الفارس الشاعر وقرر ان يعود الى كهوف فينوس مادام قد تلقى اللعنة الابدية . ويمر به موكب تشييع جثمان حبيبته اليزابيث ، فيلقي بنفسه على النعش ويوسعه تقبيلاً حتى يلفظ انفاسه . وفي النهاية يمر جماعة من الحجاج وهم يلوحون بعصاه مخضرة مورقة ، رمزاً لمعجزة الغفران . تبدأ الافتتاحية بلحن وقور يرمز لقافلة الحجاج في طريقهم الى روما في ركبهم الفارس الفاسق (تانهويزر) الذي تاب بعد ان قضى شبابه في احضان الهة الغرام (فينوس) ويليه اللحن الذي يصف به تانهويزر باشعاره ايام حبه وهيامه . وبعد اجراء التفاعلات (ديفلوبمنت) على اللحنين الاساسيين السابقين يتصاعد لحن احتجاج المتدينين على اشعار وذكريات الفارس الداعرة ، وبعد ان يعود الفارس التائب حسيراً من روما ، تفتديه الحسناء الطاهرة (اليزابيث) بابتهالاتها ، واخيراً روحها ، فتنتهي الافتتاحية بلحن الحجاج الوقور ظافراً مسيطراً تسنده جميع الات الاوركسترا في حرارة وتحفظ .

واما افتتاحية «فحول الشعر الموسيقي بنورمبرج» التي اقتبس (فاجنر) موضوعها من تاريخ الادب الالماني في نورمبرج القرن السادس عشر ، حيث كان لكل حرفة شعراؤها الذين يتبارون في الاعياد باشعارهم ويوزعون الجوائز على الفائزين . وتروي القصة التسابق بين الشاعرين (فالتر) المجيد و(بكمسير) المتحذلق لينال الفائز منهم يد الحسناء (ايفا) التي ستتزوج منه . ويغني الشاعر فالتر قصيدته فتنال استحسان الحكام بالرغم من ان غريمه بكمسير ينقدها بحجة انها خرجت على اصول الشعر وتقاليده . وهكذا يفوز فالتر بالحسناء ويسخر جمهور الحضور من الشاعر بكمسير وحذلقته .

تبدأ الافتتاحية بلحن وقور يرمز الى فحول الشعر المغنين ، يليه لحن رومانسي يتحدث عن حب فالتر للحسناء ايفا وقصيدته الجميلة ، ثم يعزف (مارش) الشعراء مرتين ليعود لحن البداية في ابهى التلوين الاوركسترالي ، ويتحول المارش الى جمل موسيقية يعبر عن صبابة الشعراء المغنين . ويتفاعل لحنا الصبابة والمباراة حتى يعود لحن البداية تعزفه مجموعة الالات النحاسية وهو

مارش الشعراء المدوي . ومن الافتتاحيات ايضاً افتتاحية (مندلسون) (حلم ليلة صيف) التي اقتبس موضوعها ايضاً من مسرحية شكسبير (حلم منتصف ليلة صيف)، وافتتاحيته الثانية (روي بلاس) التي اقتبس موضوعها من رواية (فيكتور هوجو) . وافتتاحية (مانفرد) التي اقتبس الموسيقار (شومان) موضوعها من رواية (لورد بيرون) .

فاذا جئنا الى القصائد السمفونية نجد انها اكثر الوان الموسيقى الوصفية التزاماً بالتعبير عن احداث وشخصيات النص الادبي الذي تعتمد عليه . ومن اشهرها القصائد (فيتون) و(مغزل او مغالة) و(شباب هرقليس) و(رقصة المقابر) للموسيقار (كامي سان ـ صانس) اعتمد سان ـ صانس في افتتاحيته (فيتون) على الاسطورة الاغريقية التي تقول بان الاله (ابللون) قد سمح يوماً لابنه الصغير (فيتون) ان يقود عربة الشمس عبر السموات ، ولكن افراسها اصعب مراساً من مقدرة الشاب ، فجمحت به وخرجت العربة بنارها الملتهبة عن مسارها بين الافلاك ، واقتربت من الارض تهدد العالم بالدمار طعمة للنيران ، مما يضطر معه جوبيتر الى اطلاق صاعقة تردي الفتى صريعاً . تبدأ القصيدة بلحن يصور فيتون وهو يقود عربة الشمس فخوراً ، ثم يضطرب الايقاع الذي يصاحب الالات النحاسية منذراً باختلال القيادة ، وتنفجر الات الاوركسترا باللحن الذي يصور الصاعقة التي يطلقها الاله (جوبيتر) فتردي الفتى فيتون صريعاً . وتنتهي القصيدة باللحنين البهيجين وقد صورا بما يشبه الرثاء والحزن .

واما القصيدة السمفونية (صبي الساحر) التي اعتمد الموسيقار (بول دوكا) فيها على قصيدة (بالاد) للشاعر (جوته) فيتلخص موضوعها في ان الساحر يترك قبوه لحراسة صبيه ، فيحاول الصبي ان يمارس بعض ما تعلمه من الطلاسم من استاذه ، فيأمر المكنسة السحرية ان تنقل الماء من الجدول القريب لتملأ الجزار والقناني الموجودة في القبو . وتبدأ المكنسة السحرية بجلب الماء من الجدول ، ولكن الماء يجري في اثرها ويملأ كل الجرار والقناني ويستمر في التدفق حتى يغرق القبو . ويحاول الصبي ان يتذكر الكلمة السحرية التي توقف المكنسة وتمنعها من جلب الماء ولكن بدون جدوى . ويغضب الصبي على المكنسة ويضربها بفاسه فتنقسم الى مكنستين تستمران في جلب المزيد من الماء الى القبو . ولحسن الحظ يحضر الساحر اخيراً ويردد التميمة التي تتوقف المكنسة بموجبها عن جلب الماء ويفرغ القبو الغريق منه . تبدأ القصيدة باللحن الذي يصور صبي الساحر وهو يمارس سحر سيده على مكنسته التي يأمرها ان تحمل الماء من الجدول القريب ، ثم يليه اللحن الذي يصور كيف ان الماء قد جرى خلف المكنسة واغرق القبو ، وكيف نسى الصبي التعويذة



التي توقف المكنسة عن عملها . ثم لحن ضربة الصبي للمكنسة بالفاس وانشطارها الى مكنستين ، واخيراً اللحن الذي يصور عودة الساحر وهيمنته على الامور من جديد .

ومن اشهر القصائد السمفونية ايضا (دون جوان) و(مكبث) و(الموت والتجلي) و(تيل المهزار) و(فال زرادشت) و(دون كيشوت) للموسيقار الالماني (ريتشارد شتراوس) . اعتمد شتراوس في صياغة موضوع قصيدته السمفونية (دون جوان) على مقاطع من قصيدة عن زير النساء للشاعر (ليناو) تبدأ القصيدة بلحن يصور اعتداد العاشق بنفسه وبمثله العليا ، يليه لحن يصف قلقه المتاتي من بحثه عبثاً على تلك المثل بين النساء . ويبدأ اللحن الذي يصور قصة حبه مع حبيبته الاولى ، ثم اللحن الذي يصف هيامه بحبيبته الثانية ، ولحن الحبيبة الثالثة . وتنتهي القصيدة بلحن الكرنفال الراقص الذي يلقي العاشق المتقلب بنفسه فيه وقد ياس من النساء ، واخيراً بلحن موته الذي يفجاه بضربته الصاعقة .

واما القصيدة السمفونية (الموت والتجلي) التي الف شتراوس موضوعها كما الف موسيقاها ، فتدور حوادثها حول الانسان وهو يعاني سكرات الموت ، ويستعرض حياته ، طفولته واماني شبابه ، ومثله العليا التي لم تحققها مرحلة رجولته . وتضم القصيدة خمسة الحان : لحن الابتداء الاول تعزفه الالات الوترية على ايقاع رهيب يرمز الى خطى الموت وهو يقترب نحو الانسان ، يليه لحن يقظة صحوة الموت على القيثارة (الهارب) حتى يتحول الى لحن الحياة . ويبدأ اللحن الذي يمثل الطفولة على الشبابة ، ويعود لحن الموت يرفرف باجنحته السوداء ، ويتصاعد لحن الجهاد للوصول الى المثل العليا . وفي النهاية يسيطر لحن الموت على جميع الالحان من جديد .

واعتمد شتراوس في قصيدته السمفونية (تيل المهزار)

على قصص ونوادر (تيل اويلنشبيجل) اي تيل ذو وجه البوم ، وهو شخصية ادبية هزلية ساخرة مشابهة لشخصية (جحا) الشرقية .

صور شتراوس في قصيدته اربع نوادر لتيل المهزار . تبدأ الافتتاحية بلحن على البوق يرمز الى تيل وعبثه ببسطاء الناس ومجونه ، يليه لحن شيطاني سريع على الالات الوترية يصور تيل وهو يقتحم سوق القرية المزدحم بالنساء على حصانه ، فتهرب النساء فزعات . ثم يبدأ على الفيولات والباصون اللحن الذي يصور تيل وقد تنكر في ثياب قس وراح يعظ الناس ، ثم يليه اللحن الذي يصور تيل وقد تحول الى فارس متيم بحب حسناء ، لايفتأ ان يتخلى عن حبها ويهجرها عندما تمعن في صدها ودلالها . وتنتهي القصيدة بلحن تعزفه الات الاوركسترا بينما تحاول الطبول ان عليها بهزيمها ، ويعبر هذا اللحن عن القاء القبض على تيل الماجن ومحاكمته لعبثه واهانته لرجال الدين . واخيراً يتطور هذا اللحن ويصور عملية شنق تيل ، ليعود اللحن الاول الدال على تيل مجرداً من الشيطنة كما لو كان يرثي لتيل ونهايته المحزنة .

فاذا جئنا الى موسيقانا العربية نجد ان فقرها في ميدان التعبير الموسيقي ، الذي يعود الى اعتمادها الكلي على ماتعبر عنه الكلمات الشعرية (الغناء) قد جعلها تخلو من الموسيقى الوصفية تقريباً . وكعادته في التجديد والابتكار كان الموسيقار محمد عبد الوهاب السباق في ميدان تاليف الموسيقى الوصفية اذ قدم مقطوعيته الموسيقيتين (موكب النور) التي يصف فيها مطلع الفجر ، ثم شروق الشمس ، وصلاة الناس للخالق قبل انطلاقهم في طلب رزقهم طوال النهار . و(خان الخليلي) حيث تحس وانت تسمعها بمطارق (الاسطوات) ، وهم يصنعون التحف النحاسية المطروقة التي اشتهرت بها هذه السوق التراثية القديمة ، هذا كما عبر عن ضاربات الودع الغجريات اللواتي اشتهرت السوق بوجودهن ايضاً عند مدخلها بلحن الاغنية الشعبية المصرية (ياضاربين الودع) . والف الموسيقار (وليد غلمية) سمفونيته (المتنبي) التي يروي من خلال الحانها اهم الاحداث في حياة الشاعر العربي المتنبي . وسمفونية (القادسية) التي يصور فيها معركة القادسية بين العرب والفرس الطامعين ، حيث يبدو زحف الجيش العربي ، وزحف الجيش الفارسي بافياله ، والمعركة حامية الوطيس ، واضحة في الحركات التي تعبر عنها . وسمفونية (الشهيد) التي تصور بطولات الاكرمين وتمجد تضحيتهم في سبيل تربة العراق المقدسة التي حاول الفرس المعتدون تدنيسها فخابت آمالهم واحلامهم المريضة . ولكن الموسيقار وعازف الكمان (سامي الشوا) كان قد سبق الجميع في التاليف في هذا الضرب من الموسيقى ، اذ قدم منذ الثلاثينيات قطعة موسيقية للكمان صور فيها الخيل العربية بخببها وصهيلها . واخيراً نود ان نتساءل هل سيحاول بقية موسيقيينا ان يضيفوا بعض الاعمال الاخرى من الموسيقى الوصفية لتراثنا الموسيقي العربي الذي يفتقر الى هذا اللون من الموسيقى ؟ اننا واثقون بانهم قادرون اذا ماحاولوا ان يبدعوا بعض القصائد الموسيقية ولا نقول القصائد السمفونية نظراً للفارق بين موسيقانا والموسيقى الغربية الكلاسيكية ، ولم لا ونحن امة القصيدة الشعرية بدون منازع ، وامة الموسيقى الغنية بمقاماتها الوفيرة !

الرجل

اديب كمال الدين

-١-

لاسمكَ دور الشمس إذا طلعتْ
فجراً في أكوانِ الظلمةْ
لا سمكَ
ألقُ الشاطئ
إذا يبزغُ في صرخات البحاره
وسط بحرِ الظلمةْ

-٢-

اتوجسُ في الريبةْ
اشلاء تبحثُ عن اشلاء
واناادي باسمكْ

-٣-

تَتَشرّبني الظلمةْ
والبحرُ بصدري يطغى
لم أضرب بعد البحر
بعصاي
لم أشرب من ينبوعِ الحكمةْ
صَرخَ البحارةُ في جَوفي : أين الربانُ ؟
فبكيتُ رأيتُ الناسَ عراة حَولي يبتسمونْ

-٤-

أقم الساعة
سوركَ من حَولي
يامَن باسمِك يهتزُّ القاعْ
وتغوصُ الطعنةُ في الاعماقْ
وتشيحُ بنابيها اللعنةْ
امنحني رأساً آخرَ لا يرتاب
لا يشكو من هَول الموجِ الوحشي
إمنحني عينين ،
شفةً ويدينْ
وانزعْ ما في صدري
من غلّ
وعذابْ
أقم الساعة
سورك مِن حَولي
يامَن يتركني في الريبة
أحيا وأموتُ وأبعثُ كي أقبرَ
وسط نباحِ الاموات ،

عيون الماموث

حميد المختار

قصة

كان شعاع الشمس قد تضاءل وغدا مصفرّاً ضئيلاً وهو يتساقط ويحيط بالبيت الكبير الذي بدا لنا ككائن خرافي احتضنه الازل وانهمرت عليه نيازك مجهولة من السماء، فوجئت بسعته وكثرة جوانبه وزواياه وجمال تصميم المدخل القديم الطراز والدرجات المصنوعة من احجار مستديرة وطحالب زمردية اللون أكلها القدم، كان المكان بجميع اركانه بحاجة ماسة للأصلاح، فمصاريع النوافذ تدلت من مفاصل لم تعد ثابتة وقصاصات مختلفة من اكياس القماش الزيتي حُشيتْ في النوافذ حيث كانت بعض الالواح الزجاجيية ناقصة.

ـ انه كبير جداً، اكبر مما كانت اتصور.

قلت لها

فقالت:

ـ ألا نستحق بيتاً كهذا!

تابعت خطواتها الخفيفة الى الحديقة التي بدت كئيبة مهملة ومقفرة ـ انه مشهد للخراب .. الخراب وهو يجول في عتمات البيت ويؤطر كل شيء فيه ها انت تهجس احداً ما خلف الابواب، انفاسه تتسابق وهو يلهث بصوت عال، تنتقل من باب الى باب، ثم تبلغ باباً موصد المزلاج، انه الباب الذي اغلق منذ الأزل، يغدو الباب اكثر ارتفاعاً واشد انغلاقاً وانت تقف أمامه مبهوراً تغمرك ظلمات المكان وزواياه ـ تجولنا كثيراً في الغرف التي احتفظلت بعفونة الماضي واسراره وغرابته، لفتت نظري صور كثيرة ومتنوعة لأمرأة جميلة، قالت وقد قرأت السؤال في عينيّ.

ـ هذا هو شرط صاحب البيت، ان تبقى الصور التي عن الحائط في مكانها ..

قلت:

ـ وما الضير في ذلك، لكن ألم تلاحظي تكرار صورة هذه السيدة على جميع جدران البيت؟

ـ انها سيدة البيت التي قُتِلت.

أفزعتني هذه الكلمات وقادتني الى تصور القصور الفارغة المظلمة والمليئة بالاشباح وقبل ان انطق باستفساراتي اكملت حديثها:

ـ يقال ان زوجها قتلها لأسباب غامضة ودفنها في مكان ما في هذا البيت ـ هكذا يقال ـ فهي امرأة جميلة وكان الزوج غيوراً جداً .... ولا اعرف الباقي ..

ـ ولهذا السبب خفّض لنا ايجار البيت

ـ هذا ما يبدو!

ـ انه فال سيء، ترى اين دفنها هذا المجنون

ـ تنبهت الى ان جميع اجهزة الكهرباء والاضاءة معطوبة مما يتطلب منا اصلاحاً واسعاً ثم تذكرت ما قاله صاحب

البيت حول الكهرباء وعطبها والصور والحديقة المهملة ، ففي الليل تعم الظلمة جميع جنبات البيت مما يحصر حركتنا في دائرة ضوء ضيقةٍ لشموع قميئة ، اتطلع من خلال دائرة الضوء الضيقة في اشياء الغرفة : المرايا ، الأسرّة ، السجاد ، الكراسي ، المناضد ، واترك باب الغرفة مشرعاً لكي تنير الشموع الممرات ـ هذا المنزل سيبقى على الدوام .

في الظلمة وعليك ان تظل يقظاً باستمرار فتشقُّ طريقك كأعمى يضيع في متاهة مقفلة ، يداك منبسطتان ممدوتان الى امام متحسساً طريقك على طول الحائط وفي نهاية الممر تشاهد درابزيناً وسلّماً حلزونياً ، لا بد انه بيت من نوع خاص ، تشم رائحة تراب وتعفُّن ، رائحة تبعث على النعاس والدوار ، لا يوجد ضوء ينير طريقك غير الشمعة المتضائلة واذ تهمّ بالبحث والتجوال في الظلمة يتناهى اليك صوت قريب منك ـ

ـ لقد وجدت دفتر مذكرات ، يبدو انه يعود الى صاحبة البيت القتيلة .

ـ يقيناً انها ستأتي يوماً لتقول لي بأنها عثرت على جثة القتيلة

تصفحت الدفتر الانيق الذي اضطرب خطه كثيراً وغلبت عليه الاخطاء اللغوية والشطب الكثير والجمل المبتورة ، لم استطع قراءته فأعدته لها .. في الايام الاولى لمكوثي في البيت احسستُ بتعب واضطراب في اعصابي بينما لاحظت على زوجتي اهتمامها بالأرث الهرم للقتيلة وخاصة دفتر مذكراتها الذي قرأته بنهمٍ وأمضت جلَّ وقتها في قراءته وفك رموزه ، قلت لها :

ـ كيف ستقضين الليالي المقبلة وحدك في هذه الظلمة ؟

ـ احاول ان افكر بك باستمرار ثم انني انام مبكرة ، فاطمئن عليَّ وعد انت الى عملك ...

في الصباح عدت الى البيت بعد ان قضيت الليل الطويل في العمل ، كان صباحاً خريفياً بارداً ساكناً سماؤه ملبدة ويخلق وهماً غريباً بجعل المسافات البعيدة قريبة ، هبت ريح قوية طوال الليلة السابقة ، لكنها سكنت عند الفجر ، فكرتُ بزوجتي وكيف قضت الليلة وهي تسمع صرير الريح وضربات أجنحتها الترابية على النوافذ ، بدت الحديقة المحيطة بالبيت اصغر مما كانت تبدو لي بالأمس ، اوراق الاشجار التي جرفتها الريح وجمعتها في اكوام على طول الممشى الوعر ركدت على حواف المنزل ، كان باب الغرفة مغلقاً ففتحته دون ان احدث صوتاً ، خطوت فوق العتبة. كان اول ما شعرت به لدى دخولي هو احساسي بالبرد ثم شاهدت النوافذ مفتوحة على مصاريعها وكان الغرفة غصّت بأناس غير مرئيين وبقايا الظلام ما زالت مختبئة في زوايا الغرفة ولبرهة بعد دخولي لم استطع رؤية اي شيء بوضوح الا انني لمحت زوجتي نائمة ، وحينما اقتربت اكثر شاهدت آثار سهر طويل على محياها وبجانبها امتلات الطفاية باعقاب السجائر ، هجست ان ثمة ما يتعبها وتأكدت بأن ظلام الليالي الطويلة سبب كافٍ لارهاقها ، لقد نصحتها في الايام الماضية ان تدعو امها او اختها لتبيت معها ، لكنها ظلت ترفض وتصر على انها تستطيع ان تقضي الليالي وحدها ودون مساعدة من احد ، نظرت من النافذة الى وجه السماء الرمادية واغصان الاشجار السوداء المتقاطعة ، كان وجهها وهي نائمة محاطاً بجوٍّ من الاساطير الحالمة . لم ارَ قط اي مخلوق بدا منزوياً ومنعزلاً عن جميع الروابط البشرية الى هذا الحد كما لو ان عزلة روحية فصلت بينها وبين ابناء جنسها ، لما استيقظت نظرت اليّ باستغراب وكأنها ما زالت تحلم ثم قالت :

ـ في الليلة الماضية حدث شيء غير طبيعي

اعادت جملتها ولم تستطع الاستمرار ثم استجمعت قوتها بجهد جعلها ترتعش مثل ورقة في الريح واستمرت بقدر اكبر من الهدوء

ـ لقد سمعت صراخاً متواصلاً طيلة الايل

ـ وهل رأيت شيئاً ؟

ـ لا ...

قررت ان اقضي الليلة معها بعد أن احسستها قد تغيرت كثيراً فحينما خرجت من الغرفة تبعتني الى الحديقة المهجورة في الخارج . لم يكن بأمكان النهار الرمادي ان يمسها او يحسّن من ملامح وجهها المتعب لكن سقوط النور عليها زاد من شحوب الوجه صفرةً ، وارتعش جسدها الناحل في الهواء البارد ، لاحظت انها ترتجف ملتفة بذلك الصمت كما لو كان عباءة ، مشت عبر الاشجار الى حيث اقف بانتظارها ، كانت خطواتها بطيئة وهي تتجه نحوي في وسط الحديقة حيث الأشجار التي تعرّت من اوراقها المتساقطة في اكوام مثل قبور مزدوجة ، وقفتُ ونظرتُ في وجهي ، كان الهواء ساكناً وكان المكان بأكمله وقع في غيبوبة او سبات عميق لم يتحرك اي غصن ولم تصدر اية ورقة حفيفاً على الأرض ، لم يزقزق عصفور في الحديقة وفي الأماكن البعيدة خلف محيط الاشجار المتهالكة على بعضها لم تهب اية ريح ولم يتحرك شيء ، ولكن في الاعلى وتحت السحب الرصاصية كان صقر وحيد يحلق عالياً ـ ها هو الليل

مرة اخرى ، لم تستطع النوم فانت لم تتعود النوم في السرير حيث لا أسرّة في دائرة العمل

الليلي ، هبطت الدرجات ومشيت على الممر المطروق الذي يدور حول المنزل ، تجاوزت شجرة عجوزا عند الزاوية والقيت نظرة شاملة على الافق المظلم ثم عدت ببصرك الى كومة الاخشاب المتحورة والمركونة في الحديقة ، ذوت الاضواء في السماء ولم يبق غير نور وحيد جاء من البيت المجاور ومن خلال الباب المفتوح رأيت الممر عاريا والمنزل خاويا مقفرا والدرج اللولبي الذي صعد الى الطابق الاعلى وكأنه صاعد الى سماوات بعيدة ـ

فجأةً سمعتُ صرخة عالية تصدر من الغرفة التي تنام بها زوجتي ركضت صوب الغرفة وعندما دخلت وجدت زوجتي تجلس على السرير شاحبة وقد ذبلت اضواء الشمعة مرسلة شعاعاً محتضراً على وجهها المتعب قالت :

ـ لا عليك انه مجرد كابوس ، ساعود الى النوم من جديد

قلت :

ـ عليك ان تستريحي قليلاً من ظلمة هذا البيت ، لماذا لا نسافر بضعة ايام .. ؟

لم تتحمس للفكرة ولم تجب بل بقيت صامتة برهة ثم اجابت ببرود :

ـ سافر انت وتمتع باجازتك اما انا فمتعبة جداً .

كانت في نبرات صوتها قسوة واضحة وتشنّج غريب ، لم تعد تلك المرأة الرائعة كما في سالف الايام ، اصبح الوجوم والظلال الكئيبة التي غشيت وجهها امرا طبيعيا ، اصبحت امرأة اخرى غريبة بطباع غريبة ، لم يكن همها غير التقصي والبحث عن أثر ما لسيدة البيت القتيلة وتأمل صورها والبحث عن اشيائها المفقودة في البيت والغرف المقفلة ، عدت الى عملي الليلي الذي احالني الى روبوت توجهه اجهزة رادارية فلا يفكر بشيء سوى بتنفيذ الاوامر وتادية واجبه طيلة الليالي الصوانية التي أحسّها تسلبني آخر نياط حريتي ، وفي خضم عبودتي وسقوطي في شرك الاصفاد الحجرية تذكرت الايام الأول مع زوجتي قبل انتقالنا الى بيت الظلمات هذا ، كانت متألقة بمرحها وضحكاتها الرنانة التي تنثرها في جميع الاماكن ، اين ذهب ذلك كله ؟ وما الذي حدث بالضبط ؟ اي تحول رهيب اصابها على حين غرة وقلبها الى قالب جامد وهيكل ثقيل ؟ هل هو البيت الذي شملها بتواريخه البشعة ولياليه السوداء وصمته الكئيب ؟ ما الذي حدث ، حسناً ولكن ما الذي حدث لي انا الآخر ؟ لقد تبلّدت تماما واصبحت ثقيل الجسم واهن الفكر خشن الطباع ، رأسي ينوء بآلام لا تطاق في جوانبه اثر لضربات مطرقة هائلة ، كانت كدمات بارزة متوزعة على لمّتي ، وفي الدائرة كان زملائي يقولون لي : لقد اصلحك الزواج وها انت في اتم الصحة والعافية واصبحت ممتلئا وخشنا ما الذي حدث يارجل .. اهكذا يفعل الزواج ؟

لقد تاكدت من ذلك فعلاً فحينما كنت ازن جسدي واتامله ، كنت الاحظ اتجاهه الى البدانة والسمنة وتركه النحافة الى الابد ، اصبح لي كرشا هائلا واكتافا عريضة حتى لقد تحاشى الاصدقاء مصافحتي خوفا على اكفهم من ضغط كفي وخشونتها ، ذات يوم لمحت على وجه زوجتي كدمات وأوراما اخفتها حالما رآتني ، تساءلت في سري : ما الذي حدث ؟ ومن اين اتت هذه الكدمات ؟ وعندما سألتها اجابتني بارتباك واضح : انها سقطت من على السلم في الظلام وستزول قريباً ، لحظتها احسست ان في الأمر شيئاً مُريباً ، كان وجه زوجتي يزداد كآبة ونظراتها غريبةً قاسيةً مليئة بنوع من النفور الوحشي والشراسة التي تنضح من ملامحها لقد اختفت ضحكاتها واصبحت اسنانها تزمّ دائما وتصرّ كانها تحاول اخفاء انياب قاطعة بين شفتيها المتورمتين ، تذكرت اننا لم نجلس مع بعض منذ فترة طويلة ولم نعد نذكر كلمات الحب والغزل التي كنا نترنم بها في الايام الأول ، اين ولّت تلك الأيام ؟ وكيف ابتلعها الزمن .

ـ وها انت ايضا فقدت الحياة لقد اصبحت آلة صماء تسير بحركة ميكانيكية تفقد الاحساس بجمال الاشياء وحيويتها ، تحاول أن تتذكر كيف اصيب رأسك بهذه الكدمات ، هل سقطت من على السرير او ضربت بشكل مفاجيء في مشاجرة وانت سكران ؟ ولكن لم يحدث شيء من هذا القبيل اما هي فقد تجاهلت وجودك تماما حين تكون بقربها ، كانت اقرب الى السماء القاتمة منها اليك ، آثرت الوحدة والانكماش وظلت بعيدة غائبة رغم حضورها ـ ...

نزلت السلم وتبعتها الى الممر فأصدرت العتبة صريرا تحت وطء قدمي واصابني شيء من التوجس ، كان الرعب يملأ المكان في تلك اللحظة ولم تخفف اللمحة التي لمحتها عند اسفل الدرج اللولبي للغرفة المضيئة بنور الشمعة من مخاوفي ، صدر صوت من الغرفة التي دخلتها عند نهاية الممر ، تحركت بخفة نحو الباب ، سيطر عليّ حافز يدفعني للتقهقر متكئاً على الدرج اللولبي ، وحين خرجتُ الى الحديقة انزلق الشال من على كتفيها ساقطاً على الاوراق الميتة دون ان تشعر فلم تتوقف لالتقاطه ولم اقم انا بحركة لاتبعها لفترة طويلة ، وقفت هناك امام الشال الذي سقط

منها بعد ان تجولت عيناي عن وجهها وتجولت فوق الاوراق الميتة عند اقدامنا . ذات ليلة ذهبت بأيفاد خارج المدينة لانهاء بعض الاشغال المستعجلة . فجاة اصبت بوعكة ارقدتني في غرفتي بالفندق عدة ايام دون اتصال بزوجتي . شعرت ان جسدي اصبح ثقيلا وراسي كانه صخرة وضعت بين كتفي . وثمة شعر كثيف في ساعدي ورجلي . لقد اخشوشنت بشكل مريع . وفي اليوم السابع لغيابي قررت مغادرة الفندق والعودة الى البيت بعدما استبد بي القلق والخوف . وصلت الى البيت في ساعة متاخرة من الليل . كانت البوابة الرئيسية مفتوحة والممر المؤدي الى الصالون معبأ بالظلام كالعادة . كنت ثقيلا جدا حتى اصبح لوقع خطواتي رنينا واضحا وانا اجتاز الممرات وادور في الاروقة والغرف المظلمة . صرخت بأعلى صوتي مناديا زوجتي فلم اسمع الجواب . لكن الذي سمعت كان صوتا ابعد ما يكون عن الانسانية والالفة . صوتاً يحمل في طياته انينا وحشيا وزئيرا لحيوان لم اسمعه من قبل . كان الرواق الذي ادور فيه طويلا ملتويا بشكل افعواني وانا اخترق كتل الظلام الثقيل بجسدي وخطواتي الحديدية التي بات رنينها صاخبا بحيث يوازي صوت الزئير القادم من الطابق العلوي . وصلت السلم وارتقيت الدرجة الاولى راكضاً بأسرع ما استطيع للوصول الى اعلى ، ظل السلم يدور بي ولم اعلم هل كنت واقفا ام راكضاً ، السلم يسير الى الاعلى ثم ينحدر الى هوة استقر بها كل ظلام العالم ، اسمع أنيناً غريباً يأتي من كل غرفة أمر من أمامها لكن الصوت الآتي من الطابق العلوي ظل مسيطرا بأيقاعه الغريب على مسامعي .

المسافات تطول وخطواتك تذبح في كل خطوة تخطوها فوق درجات السلم الطويل ، احسست بأن العالم الذي تجاوزته والذي اصبح تحتك يتحطم تماماً ويتحول الى ركام في الهوة ، لم تكن ثمة حديقة او اصوات حشرات او حيوانات اليفة اوخرير ماء يأتي من الصنبور الى السواقي الملتفة حول البيت ، فحينما دخلت لم تنتبه الى كل هذه الاشياء التي كنت تراها عند دخولك البيت ، كنت مهووساً في البحث عن زوجتك التي اختفت في دهاليز البيت المظلمة ، داهمتك رغبة تدميرية في احراق البيت والقضاء على كل شيء بداخله ، لقد تيقنت بأن لعنةً اصابتكما عند نزولكما في هذا البيت ، فقد اصبحت زوجتك كتومة صامتة واجمة حزينة عازفة عن كل شيء ، تطاردها الكوابيس والاصوات المخيفة ......

لم استطع رؤية اي شيء فقد ذابت جميع الشموع وشهقت شهقاتها الاخيرة وهي تحتضر متحولة الى سوائل وكتل ساخنة على المواد الفارغة بينما استفحل الظلام وتحول الى كائن خرافي يسيطر على البيت ويحيله الى سرداب للموتى المتعفنين الذين غادرتهم سنوات طويلة من الموت والعدم واصبحت لارواحهم ظلال ازلية تدور في اروقة البيت وفي جنباته تبشر بظلام دامس وحزن عميق ما ان انتهيت من السلم حتى سلمني الى ممر طويل . لمحت في نهايته ضوءا شحيحا لشمعة محتضرة . كانت خطواتي تتراجع وانا احاول التقدم صوب الضوء المذبوح . سمعت تحطم الطابق السفلي باشيائه واثاثه وغرفه وممراته . لم يكن امامي غير الضوء . الضوء الذي اخذ يخفت كلما تقدمت خطوة موؤدة الى امام . صحت بأعلى صوتي مناديا زوجتي مرة اخرى واجابني الصوت نفسه وكأنه صدى لصوتي الضائع في الخضم المرعب . صوت قادم من اعماق الظلمة . قادم من ماض سحيق . صوت يحمل صرخات وآهات وبكاء مرا احاطني بهالة من القشعريرة والخوف والتحدي . صوت سحبني بحبال خفية الى اماكن اكثر عتمة وضيقا . لا احد خلف الابواب . ابحث طيلة قرون . ادق وفي كل خطوة يغدو الظلام اكثر اتساعا وجنونا واشد انغلاقا واكثر حقيقة . وعند كل خطوة اخطوها اقول : سأجدها جالسة على مقعدها الصغير وامام المرآة تتأمل الكدمات والاثار التي تركها السقوط من على السلالم الخفية على وجهها . لكنني لا ارى الوجه الا بعد ان ادير ظهري لمجرة الاضواء الطقسية المعتمة فاتعثر بساق السرير . ان الجسم يكاد يضيع في سعته . وعندما ابسط يدي لا المس يداً اخرى غير اذرع الظلام الملتفة حولي بل المس قرنين معقوفين وفراءً غزيراً لمخلوق هائل الحجم يقضم شيئاً بصوت ضاج وبلا انقطاع . ينظر اليّ بعينيه الحمراوين المتوهجتين فلم تصدق عيناي لأول وهلة . كان مغموراً بالعتمة ولم تكشف ذبالة الشمعة وبقايا ضوئها غير الهيكل الضخم والعينين الجريئتين . لكنني رأيت فيه بقايا من سمات وملامح زوجتي التي اختفت ولم يبق منها غير ملابسها الممزقة والملقاة على الارض ، خرجت من الغرفة راكضاً مرعوباً قاطعا ممراً مظلما آخر ، درت نفس الدوران المجنون باحثا عن سلم للنزول . في تلك اللحظات شعرت بأنني تحررت من جميع ملابسي واصبحت عارياً تماماً ، دخلت الى غرفة واجهتني فجأة ، كان بابها مفتوحا ، اغلقت الباب خلفي فغمرني ظلام يكاد يطغي على ضوء شمعة ضئيلة ، رفعت رأسي ونظرت الى امام لتتأمل عيناي الموجودات واذا بي ارى مخلوقا ضخماً آخر بقرنين طويلين يقف امامي وهو ينظر الي بعينيين يشع منهما بريق شيطاني وتحد واضح ، وفي لحظة من التوتر والاضطراب والغضب ، هجمت عليه بكل سرعتي واذا بي اصطدم بمرآة كبيرة تهشمت وانهمرت شظاياها عليّ ، فسقطت على الارض وانا اتخبط في الدم والظلام ....

الرواية والواقع في أميركا اللاتينية

ماريو فارغاس لوسا

ترجمة: كامل يوسف حسين

كانت الرواية شيئاً تحظر محاكم التفتيش تداوله ، في المستعمرات الاسبانية : فقد اعتقد القائمون على هذه المحاكم أن الرواية تمثل خطراً ، يحدق بمصير الهنود الروحي . وكذلك بسلوكهم الأخلاقي والسياسي ، وهو اعتقاد كان لهم الحق ، كل الحق ، في الذهاب اليه . ويتعين علينا ، نحن معشر الروائيين ، أن نكون شاكرين للجميل الذي أسدته الينا محاكم التفتيش الاسبانية ، إذ سبقت كل النقاد الى اكتشاف الطبيعة المدمرة ، على نحو حتمي ، للفن الروائي ، وكان الحظر يشمل قراءة الروايات ونشرها ، في المستعمرات . ولم يكن هناك من سبيل للحيلولة دون تهريب عدد كبير منها الى بلادنا ، فنحن نعلم أن النسخ الاولى من رواية «دون كيخوته» قد دخلت أميركا فجأة في براميل النبيذ . وليس بمقدورنا إلا أن نحلم ، بمزيد من الحسد ، بنوعية التجربة هذه ، في تلك الأيام الخوالي ، في أميركا الاسبانية ، المتمثلة في قراءة رواية المغامرة ، المترعة بالخطيئة ، التي يتعين عليك فيها ، كما تسلم نفسك الى رحاب عالم خيالي أن تكون مستعداً لمواجهة السجن والاذلال .

لم يقدر للروايات أن تصدر في أميركا الاسبانية قط ، إلاّ بعد حروب الاستقلال . وقد ظهرت الرواية الاولى الموسومة «الطائر المحلق» في المكسيك في عام ١٨١٦ ، وليس قبل ذلك . ومع هذا فعلى الرغم من إلغاء الروايات لمدة ثلاثة قرون ، فإن الهدف الذي رمى القائمون على محاكم التفتيش الى تحقيقه ، وهو مجتمع خال من مرض الخيال الروائي ، لم يقدر له أن يتحقق . فقضاة محاكم التفتيش لم يدركوا أن عالم الخيال أكثر رحابة وعمقاً من عالم الرواية . كما انهم لم يستطيعوا تصور أن الرغبة في الأكاذيب ، أي في الهرب من الواقع الموضوعي من خلال الاوهام ، كانت تضرب جذورها بقوة بالغة في الروح الانسانية ، الى حد أنه حين لا تتاح الأداة ، المتمثلة في الرواية ، لإشباعها ، فإن الظما الى الخيال الروائي سيصيب بعدواه كل الاتجاهات والأنواع ، التي يمكن للكلمة المكتوبة أن تتدفق عبرها بلا قيود . وبقمع الجنس الأدبي الذي اخترع خصيصاً لإتاحة المجال لـ «ضرورة الكذب» وفرض الرقابة عليه حقق قضاة محاكم التفتيش نقيض ما أرادوه ، على وجه الدقة : عالم بدون روايات ، نعم ، لكنه عالم انسرب اليه الخيال الروائي ، مقتحماً بعدواه كل شيء بصورة عملية ، أي التاريخ ، الدين ، الشعر ، العلم ، الفن ، الخطابة ، الصحافة ، وعادات الناس اليومية .

ونحن ، في أميركا اللاتينية ، لانزال ضحايا ما يمكن ان نطلق عليه انتقام الرواية ، فلازلنا نواجه صعوبة كبيرة في التفرقة بين الخيال والواقع ، وربما كان هذا أحد أسباب أننا نفتقر الى حد كبير للطابع العملي وللبراعة في الأمور السياسية ، على سبيل المثال . لكن بعض الخير أقبل كذلك ، من جراء عملية اضفاء الطابع الروائي تلك ، على الحياة بأسرها . فبدون ذلك ما كان جارسيا ماركيز ، وقصص خوليو كورتازار القصيرة ، وروايات روا باستوس . ودون أدنى شك ، فقد بدأ العرف الذي نبع منه هذا اللون من الأدب ، الذي نتعرض فيه لعالم بعيد الخيال إقامة صرحه ويهدمه ـ من حوليات غزو أميركا واكتشافها ، وهي الكتب التي تمثل ، بالنسبة للأوربيين . وقد قرأت هذه الحوليات ، لأول مرة ، بتأثير من المؤرخ الذي تملك ناحية موضوع اكتشاف وغزو بيرو على يد الاسبان ، خيراً من أي شخص آخر ، غير انه مات دون ان يقدر له أن يؤلف الكتاب الذي أعد نفسه لكتابته طوال حياته .

كان اسمه راوول بوارس بارينتشيا . وكان رجلاً قصير القامة ، أكرش ، عريض الجبين ، له عينان تحبلان بالخبث والمكر في كل مرة يكيل فيها السخرية الى أحد من الناس . وكان المدرس الأكثر المعية وحضوراً وسحراً ، من بين من قُدر لي أن أتلقى العلم على يدهم . وفي دار سان ماركوس

العتيقة ، التي كانت أول جامعة اسسها الاسبان في العالم الجديد ، والتي كانت قد بدأت بالفعل تتهاوى ، متحولة الى ركام لا سبيل الى اصلاحه ، حينما اتممت الدراسة بها في الخمسينات ، كانت محاضراته حول المصادر التاريخية تجتذب العديد من المستمعين ، الى حد انه كان من الضروري الحضور ، قبل وقت طويل من بدء المحاضرة ، حتى لا يجد المرء نفسه وقد ترك خارج قاعة المحاضرات ، يصغي مع العشرات من الطلاب ، وقد تعلق حرفياً من الأبواب أو النوافذ ، وحينما كان بوراس بارينتشا يتحدث كان التاريخ يصبح حكاية ، إيماءة ، مغامرة ، لوناً ، وعلماً للنفس ، وكان يصوره في سلاسل من اللوحات الجدارية ، التي تتمتع ببهاء لوحة من لوحات عصر النهضة ، ولا يبدو فيها العنصر الحاسم للاحداث متمثلاً قط في القوى غير الشخصية ـ الحافز الجغرافي ، العلاقات الاقتصادية ، العناية الالهية ، وإنما جمع من افراد متميزين باعيانهم ، فرضت جسارتهم أو عبقريتهم أو شخصياتهم الآسرة أو جنونهم المعدى على كل عصر ومجتمع توجهاً وشكلاً معيناً .

والى جوار هذا المفهوم للتاريخ ، الذي وصفه المؤرخون «العلميون» بالفعل بأنه «مفهوم رومانسي» في محاولة لزعزعة الثقة به ، كان بوراس بارينتشا يمتلك ناصية درجة من المعرفة والدقة التوثيقية لم يقدر لأي من زملائه في سان ماركوس ، حتى اليوم ، أن يرقى الى ذراها . وقد كان أولئك المؤرخون ، الذين أشاحوا عنه لأنه كان اكثر اهتماماً بالتاريخ البسيط «المحكى» منه بتقديم تفسير اجتماعي أو اقتصادي للتاريخ ، اقل تأثيراً منه ، في امدادنا بايضاح لتلك الواقعة الحاسمة في مصير أوروبا وأميركا ، اي القضاء على امبراطورية الانكا ، وضم أراضيها الشاسعة وشعوبها الى العالم الغربي فبسببه ، وعلى الرغم من أن التاريخ تعين أن تكون له سمة درامية ، وأن يتمتع ببهاء الكيان المعماري ، بالمفاجاة ، بالزخم بنطاق عريض من الانماط البشرية ، وبالامتياز الاسلوبي الذي يحظى به الفن الروائي العظيم ، إلا أنه تعين أن يكون حقيقياً ، على نحو يتسم بالدقة .

ولكن يتملك بوراس بارينتشا ناصية القدرة على سرد قصة اكتشاف وغزو بيرو ، تعين عليه ان يقدم ، في المقام الاول ، وبعناية فائقة ، بتقويم مصادره . فقد كان من الضروري ان يمحص بدقة كل الشهادات والوثائق عن تلك الواقعة ، لكي يحدد درجة امكانية الاعتماد على كل منها والثقة بما فيها . وفي الحالات العديدة التي قدمت فيها شهادة مخادعة كان عليه أن يتوصل الى الاسباب ، التي دفعت المؤلفين الى إخفاء الحقائق ، أو إساءة طرحها أو المبالغة في تلميعها ، بحيث ان تلك المصادر ، في ضوء ضوابطها المحددة ، يصبح لها معنى مزدوج ، اي ما تفصح عنه وما تشوهه معاً . وعلى امتداد اربعين عاماً ، كرس كل طاقته الذهنية الهائلة لهذه المهمة ، وتشكل الاعمال التي اصدرها مقدمات ما كان ينبغي أن يكون درة اعماله . وما إن اكتملت له العدة للانطلاق لتحقيق هذا الانجاز ، ماضياً بثقة عبر متاهة الحوليات والرسائل والشهادات والقصائد والاشعار البطولية عن الاكتشاف والغزو ، حتى حل الموت بساحته ، فطوى صفحة مشروعه الموسوعي ؛ وكنتيجة لذلك فإن كل من يهتمون بذلك العهد ، وبمن عاشوا في غماره ، تعين عليهم أن يواصلوا قراءة كتاب «تاريخ الغزو» القديم ، والذي لم يتجاوز كتاب آخر حتى الآن ، والذي ألفه كاتب أميركي ، لم يقدر له قط أن يطأ البلاد التي وصفها ببراعة فذة ، وهو وليام بريسكوت .

وإذ بهرتني محاضرات بوراس بارينتشا ، بحثت جاداً إمكانية التخلي عن الأدب ، لأكرس نفسي لدراسة التاريخ ، وكان قد طلب مني العمل مساعداً له في مشروع طموح عن التاريخ العام لبيرو ، والذي كان عليه ان يكتب في اطاره المجلدات الخاصة بالغزو والتحرر . وعلى امتداد اربع سنوات ، أمضيت ثلاث ساعات كل يوم عبر خمسة ايام في كل اسبوع بمكتبه المترب ، في شارع كولينا ، حيث غزت الكتب وبطاقات الفهارس والكراسات ببطء الدار بأسرها ، اللهم الآ فراشة والمائدة التي يتناول عليها طعامه . وكانت مهمتي هي أن اقرأ وأدوّن ملاحظات حول الموضوعات المختلفة لكتب الحوليات ، وفي المقام الاول حول الاساطير والروايات الخيالية الرابحة ، التي سبقت اكتشاف وغزو بيرو واعقبتهما . وتعد هذه التجربة شيئاً لا سبيل الى نسيانه . وقد اختلط التاريخ بالأدب والتحقيق بالزيف والواقع بالخيال ، في مصادر بوراس بارينتشا ، بطرق كانت في الغالب تجعلها غير قابلة للتمييز بين جزئياتها . وغالباً ما كان الخيط الدقيق الذي يفصل جانباً منها عن الآخر يتلاشى بحيث تتداخل هذه العوالم باكتمال كلما زاد غموضه عظمت جاذبيته . فهي غمار أقسى المعارك كانت العذراء تتجلى ، فتنحاز الى جانب المتدينين ، وتهاجم الوثنيين سيىء الطالع ، والغازي بيدرو سيرانو ، الذي تحطمت سفينته ، ينجو بالفعل ، ويحيا على جزيرة صغيرة بالبحر الكاريبي ، قصة روبنسون كروزو ، التي لم يبدعها كاتب روائي الا بعد ذلك بقرون عديدة . والامازونات اللاتي نسجت وجودهن الاساطير الاغريقية ، يتجسدن على ضفاف النهر الذي استمد اسمه منهن ، فيجرحن انصار بيدرو اوريلانا بسهامهن ، ويستقر سهمه في الية الرجل الذي يسرد هذه الواقعة ، مجتهداً في سرده وهو فراى جاسبار دي كاراڤاجال . ترى هل هذه الحادثة اكثر اغراقاً في الطابع

الاسطوري من واقعة اخرى، ربما كانت صحيحة تاريخيا، يقوم فيها الجندي البائس مانسو دي ليجويسامو بالمقامرة بالنرد، على امتداد احدى الليالي، فيخسر الجدار الذهبي المصمت لمعبد الشمس في كوزكو، الذي وهب له، حينما وزعت غنائم الحرب؟ ام هي اكثر خيالية من الفظائع التي يعف اللسان عن ذكرها والتي اقترفها المتمرد فرانشيسكو دي كارافاجال ـ وابتسامة ترف دائماً عبر شفتيه ـ ذلك الشيطان الثمانيني لجبال الانديز الذي لم يجد الا الاندفاع مغنياً بمرح «آه، يا أماه، شعرى الصغير الاجعد البائس، تحمله الريح بعيداً، جديلة فاخرى، جديلة فاخرى» فيما هو يتم اقتياده الى المقصلة حيث قطعت يديه وقدميه ثم اجتث عنقه واحرقت جثته؟

إن كتاب الحوليات، شأن حكاية بورجيس الموسومة «طولون واوكبار وطرطوس» يستقطر من الحياة الخيال الروائي مراراً وتكراراً. فهل هذا يعني ان شهادته ينبغي ان ترد من وجهة نظر تاريخية ولا تقبل الا بحسبانها أدباً فحسب؟ كلا، على الأطلاق. ذلك أن مبالغات كتاب الحوليات واخيلته غالباً ما تكشف عن واقع العصر بأكثر مما تكشف عنه الحقائق التاريخية. فتلك المعجزات المدهشة، التي تضفي الحياة بين الفينة والفينة على الصفحات الرتيبة لكتاب «تاريخ الفن» للأب كالانش، أو عمليات التدنيس الجحيمية للشياطين من الذكور والاناث، التي راح مستاصلو الوثنية، مثل الأب أرياجا، يعلمونها بصمود في القرى الهندية لتبرير عمليات التدمير التي قاموا بها للاوثان والتمائم والحلي والمنتجات اليدوية والمقابر ـ إنما تعلمنا عن براءة ذلك العهد وتعصبه وحماقته اكثر بكثير مما تعلمنا اياه احكم الطروحات العلمية. وطالما أن المرء يعرف كيف يطالع تلك الصفحات فإنه سيجد كل شيء، مكتوباً في بعض الاحيان بقلم أناس يعرفون بالكاد كيف يكتبون، واجبرتهم الطبيعة الفذة للاحداث التي عاصروها على أن يحاولوا تسجيلها للأجيال المقبلة، ولينقلوا الميزة التي خطوا بها وهي انهم كانوا شهوداً وابطالاً في احداث كانت تغير مسار التاريخ العالمي. ولأنهم سجلوا هذه الوقائع تحت تأثير الانفعال النابع من تجربة عاشوها لتوهم، فقد قاموا في الغالب بسرد امور تبدو لنا كأنها اخيلة ساذجة أو ساخرة، وبالنسبة لمن عاشوا في ذلك العصر لم تكن الأمور كذلك، وإنما كانت هذه الوقائع أشباحاً منحتها السذاجة والمفاجأة والخوف والكراهية صمودا وحيوية أعظم مما للكائنات الحية التي تسري الدماء في عروقها.

إن غزو «تاهونتيلسيو»، أو امبراطورية الانكا، على يد قبضة من الاسبان هي حقيقة نجدها حتى الآن، وبعد أن تأملنا كافة الايضاحات، صعبة الايضاح. ذلك أن الموجة الاولى من الغزاة، أي بيزارو ورفاقه كانت تتألف من أقل من مائتي رجل (دون ان تدرج في هذا الرقم العبيد من السود والمتواطئون من الهنود) وحينما شرعت التعزيزات في الوصول، كانت هذه الموجة الاولى قد وجّهت بالفعل ضربة قاتلة الى امبراطورية تحكم ٢٠ مليون نسمة على الأقل، واستولت عليها. لم يكن هذا مجتمعاً بدائياً، يتألف من قبائل بربرية، كتلك التي وجدها الاسبان في الكاريبي او دارين، وإنما حضارة بلغت مستوىً رفيعاً من التطور الاجتماعي والعسكري والزراعي والحرفي، لم تصل اليه اسبانيا ذاتها، في اكثر من جانب. غير أن أبرز جوانب هذه الحضارة لم يكن متمثلاً في الطرق، التي كانت تعبر الاقاليم الأربعة التي تتألف منها أراضيها الشاسعة، أو المعابد، أو القلاع، أو أنظمة الري، أو التنظيم الاداري المركب، وإنما هو شيء تجمع عليه كتب الحوليات كافة: فقد أفلحت في القضاء على الجوع في ذلك القطر الشاسع، وكان بمقدورها أن تنتج ـ وتوزع كل ما تنتجه ـ بطريقة تكفل لكل رعاياها أن يجدوا ما يكفيهم من القوت.

هل أسلحة الغزاة النارية وجيادهم ودروعهم كافية لتفسير الانهيار الفوري لحضارة الانكا هذه في الصدام الاول مع الاسبان؟ حقاً إن البارود والرصاص وهجوم الجياد، وهي أمور لم يكن للهنود عهد بها، قد أصابتهم بالشلل النابع من شعور ديني بالرعب، وأدخلت على أنفسهم الشعور بانهم لا يحاربون بشراً، وإنما آلهة لا سبيل الى الحاق الهزيمة بها باستخدام سهامهم ومقاليعهم. وحتى لو أن الأمر كذلك فقد كانت الأكثرية العددية التي يتمتع بها الانكا كاسحة. فما هو التفسير الأصيل لهذه الهزيمة، التي لم يقدر لأبناء الانكا الخلاص من عواقبها قط؟ ربما كانت الاجابة تكمن غائرة في قرار الصورة المؤثرة التي تقدمها كتب الحوليات ـ وبصفة



■ ماريو لوسا

خاصة التي كتبها شاهد العيان بيدرو بيزارو ـ لما وقع في ميدان كاجاماركا حينما اسر بيزارو إمبراطور الانكا اتاهولبا . ففي لحظة أسر الامبراطور على وجه الدقة . وقبل أن تبدأ المعركة ، كفت جيوشه عن القتال . وكانما قيدتها قوة سحرية . وتبدو المذبحة شيئاً يستعصي على الوصف . ومن جانب واحد تماما . فقد راح الاسبان يفرغون رصاص قربيناتهم . ويتناولون رماحهم وسيوفهم فيعملونها ويندفعون على صهوات جيادهم ضد جموع عمّها الذهول . بعد ان شاهدت أسر معبودها وسيدها . بدت عاجزة عن الدفاع عن نفسها ، او حتى عن الهرب . وفي غضون دقائق معدودات انحل الجيش الذي الحق الهزيمة بهوسكار وهيمن على كل المقاطعات الشمالية للامبراطورية .

لقد كان الهيكل الراسي والشمولي لامبراطورية تاهو نتيسيو ، دون شك . أكثر ضرراً فيما يتعلق بالقضاء عليها من اسلحة الغزاة النارية وأدواتهم الحديدية فما ان وقع الامبراطور ـ الذي هو بمثابة الدوامة التي تدور حولها كل الارادات ، سعياً وراء الالهام والحيوية ، المحور الذي نظم المجتمع بأسره حوله ، والذي يعتمد عليه أمر حياة أو موت الجميع ، من أغناهم الى افقرهم ـ في الأسر حتى فقد الجميع القدرة على معرفة الكيفية التي ينبغي التصرف بها . وهكذا فعلوا الشيء الوحيد الذي كان بمقدورهم القيام به ببطولة ، ولكن دون مساس بالمحرمات والمفاهيم العديدة التي تنظم وجودهم ، لقد استسلموا للقتل . فكان ذلك هو مصير مئات العشرات ، وربما المئات ، من الهنود ، الذين أذهلتهم حالة المداد المفعم بالحيرة التي سقطوا فيها حينما تعرض الامبراطور ، القوة المانحة للحياة في كونهم ، للاسر أمام أعينهم .

لقد كان الهنود ، الذين تركوا انفسهم نهباً للحرب أو الذين تحولوا الى اشلاء ، في ذلك الأصيل الكئيب ، بميدان كاجاماركا ، يفتقر الى أي مقدرة على اتخاذ قراراتهم بانفسهم ، سواء في حمى السلطة أو ضدها حتماً ، وكانوا عاجزين عن القيام بمبادرات فردية بالتصرف وفق الظروف المتغايرة . واولئك الأسبان المائة والثمانون ، الذين كمنوا لهم ، وراحوا الآن يعملون فيهم الفتك الذريع ، كانوا يتمتعون بمثل هذه المقدرة . وكان هذا الأمر هو الذي خلق مثل هذا الافتقار للتساوي بين الحضارتين . فكما في الحضارات غير الغربية العظيمة الاخرى ، لم يكن للفرد وجود تقريباً في امبراطورية تاهو نتيسيو الهرمية الثيوقراطية ، وكانت منجزاتها على الدوام شيئاً جماعياً ، يغيب انتسابه الى فرد بعينه ، وفي مقدمتها حمى الصخور الهائلة ، التي شيدت منها قلعة ماتشو بكتشو او حصن أولانتيا تامبو ، وصولاً الى اكثر القمم انحداراً ، وتوجيه الماء الى منحدرات كورديلرا ، بإقامة شقات من الأرض المستوية بمحاذاة الانهار والبحيرات ، جعلت من الممكن حتى اليوم ري اكثر المناطق نايا وبعداً عن مصادر الري ، وشق طرق تصل بين اقاليم ، كانت لولا ذلك يمكن ان تفصل بينها اراض يستحيل عبورها . لقد حولت الديانة الرسمية التي انتزعت الارادة الفردية الحرة وتوجت قرارات السلطة بهالة من تفويض الهي ـ امبراطورية تاهو نتيسيو الى خلية نحل كادحة وشديدة الكفاءة وخاضعة لحكم الضرورة القاهرة . لكن قوتها الهائلة كانت في الحقيقة هشة للغاية . إذ كانت ترتكز بصورة كاملة على كاهل عاهل هو بمثابة إله . الرجل الذي يتعين على الهندي ان يخدمه ، ويدين له بالولاء . ويتخلى له عن فرديته .

واولئك الذين صدمتهم . عن حق . فظائع وجرائم الغزو ينبغي ان ينتبهوا الى ان اول من ادانها كانوا رجالاً جاءوا الى اميركا مع الغزاة . وتخلوا عن المراتب التي كانوا يحتلونها بين صفوفهم . لكي يقفوا الى جانب اولئك الذين حلت الهزيمة بساحتهم . الذين رفضوا تقدماتهم بغضب لايزال يؤثر في نفوسنا حتى اليوم . وكان الاب لاس كاساس أنشط أولئك الرافضين للتوافق الذين تمردوا على سياسات حكوماتهم وحاربوا أبناء وطنهم . باسم مبدأ اخلاقي كان بالنسبة لهم ، ياتي في المحل الأول قبل اي امة او دولة .

تصور صفحات كتب الحوليات الخاصة بالغزو والاكتشاف لحظة اجتماع الاوهام الحاسمة والدموية تلك ، التي وصلت فيها ، متنكرة في اهاب حفنة من صيادي الكنوز الغازين ، التقاليد اليهودية المسيحية ، بلاد الاغريق ، وروما ، عصر النهضة ، مفهوم السيادة الفردية وفرصة الحياة بحرية ـ الى شواطىء امبراطورية الشمس . هكذا ، وعلى ذلك النحو ، ولد أبناء بيرو ، وكذلك بالطبع ابناء بوليفيا وتشيلي والاكوادور وكولومبيا . وبعد قرابة خمسة قرون لايزال هذا امراً لم تستكمل فصوله ، فنحن لم نر بعد ، بالمعنى الصحيح ، النور ، ولم نشكل بعد أمماً حقيقية .

إن واقعنا المعاصر لايزال يحبل بالعنف والاعاجيب ـ التي حدثتنا نصوص أدبنا الاولى تلك ـ هاته الروايات المتنكرة في اهاب التاريخ او الكتب التاريخية التي افسدها الخيال الروائي ـ عنها . ولاتزال مشكلة أساسية واحدة على الاقل على حالها . فهناك ثقافتان احداهما غربية وحيوية والاخرى قبلية وعتيقة تتعايشان بالكاد يفصلهما الاستغلال والتمييز اللذان تمارسهما الاولى ضد الثانية وبلادنا هي ، بالمعنى العميق ، اقرب الى الخيال منها الى الواقع ، وفي فرنسا خلال القرن الثامن عشر كان اسم بيرو يتردد مثقلاً بصدى الذهب ، وفي ذلك الوقت ولد تعبير ذهب في الناس مثلاً ؛ اذ اصبح يقال «هذا ليس ببيرو ce n'est pas le peru» ، وهو قول يستخدم ليعنى ان شيئاً ما ليس

قيماً ولا نادراً على نحو ما يوحي به اسمه . وإذن يمكننا القول باستلام هذا المثل ان بيرو ليست بيرو ، وانها لم تكن قط ، على الأقل بالنسبة للجانب الاعظم من سكانها ، بلاد الأساطير والروايات الرائعة تلك ، وإنما هي بالاحرى تجميع مصطنع لأناس ينتمون الى لغات وعادات وتقاليد مختلفة ، أناس لا يجمعهم الا الحكم الذي اصدره التاريخ عليهم بأن يعيشوا معاً ، دون أن يحب كل منهم الآخر او يعرفه .

وقد كانت الفرص الهائلة التي جلبتها الحضارة التي اكتشفت وغزت اميركا مفيدة لأقلية فحسب ـ وفي بعض الاحيان لاقلية بالغة الصغر ـ بينما بقي للاغلبية الكاسحة النصيب السلبي من الغزو جنباً الى جنب مع البؤس والاهمال ، في مواجهة الرخاء والرفاهية اللذين عرفتهما النخب المستغربة . ويعدّ من أسوا عيوبنا ، ومن افضل أخيلتنا الروائية ، الاعتقاد بأن ألوان البؤس التي عشناها إنما فرضت علينا من الخارج ، وأن آخرين هم على الدوام الذين ينبغي أن يلاموا على مشكلاتنا ، ومنهم الغزاة على سبيل المثال . وهناك دول في اميركا اللاتينية ـ والمكسيك هي أفضل مثال هنا ـ يتهم فيها الاسبان حتى الآن بقسوة لما اقترفوه «هم» في حق الهنود . فهل قاموا «هم» حقاً باقتراف هذه الأمور ؟ لقد اقترفناها نحن ، فنحن الغزاة ، إنهم اباؤنا وأجدادنا الذين قدموا الى شواطئنا ومنحونا الأسماء التي نحملها واللغة التي نتكلمها ، وأعطونا كذلك العادة المتمثلة في أن نلقى على كاهل الشيطان بالمسؤولية عن اي شر نأتيه ، وبدلاً من أن نصلح بعصر ما قاموا به ، ونحسن ونصلح علاقتنا بمواطنينا من أبناء البلاد الاصليين ، فنمتزج بهم ونحل أنفسنا وإياهم ، متحولين الى ثقافة جديدة ، كان يمكن أن تكون نوعاً من الخلاصة التي تضم افضل ما فينا معاً ، فإننا نحن معشر الاميركيين اللاتينيين المستغربين ابقينا على أسوأ عادات اسلافنا ، وتصرفنا مع الهنود خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على النحو الذي تصرف به الاسبان الاوائل مع هنود الازتيك والانكا ، بل وفي بعض الأحيان تصرفنا بشكل اسوأ ، وعلينا ان نتذكر انه في بلاد مثل شيلي والارجنتين قضى على الثقافات الاصلية بصورة منهاجية خلال عهد الجمهورية ، وليس في الوقت الذي كانت فيه البلاد مستعمرة . وفي العديد من بلادنا فإن عقلية الغزاة تجمع بيننا ، وذلك على الرغم من كل الحديث الورع عن الاصالة ، الذي يطالعنا به أدباؤنا وسياسيونا صباح مساء .

إن بمقدورنا أن نتحدث عن مجتمعات مندمجة فقط في البلاد التي كان فيها السكان الأصليون يشكلون عدداً محدوداً ، أو لا وجود لهم ، أو حيثما جرت تصفية القبائل الاصلية والقضاء عليها . اما في البلاد الاخرى فتسود تفرقة عنصرية مراوغة ، وفي بعض الاحيان غير واعية أو مدركة ، وإن كانت شديدة الفعالية والتاثير . وهناك يتحرك الاندماج ببطء بالغ ، ويرتفع الثمن الذي يتعين على المواطن الاصلي أن يدفعه لكي يندمج مع باقي المواطنين ، ويصر الى التخلي عن ثقافته ـ لغته ، معتقداته ، تقاليده وعاداته ـ وتبنى ثقافة سادته القدامى .

ربما لم تكن هناك طريقة واقعية لتحقيق اندماج مجتمعاتنا ، إلّا أن تطلب من الهنود أن يدفعوا ذلك الثمن ، ربما كان المثال الاعلى ، أي الحفاظ على الثقافات البدائية لأميركا ، هو رواية طوباوية ، لا تتماشى مع هذا الهدف الآخر والأكثر الحاحاً : تأسيس مجتمعات يتم فيها التدني بالفوارق الاقتصادية والاجتماعية بين المواطنين الى الحدود المحتملة إنسانياً ، ويستطيع الجميع فيها التمتع بحياة حرة ولائقة . وعلى أية حال ، فقد عجزنا عن الوصول الى اي من هذه المثل العليا ولازلنا نحاول ، تماماً كما كان عليه الوضع حينما دخلنا التاريخ الغربي لأول مرة . ان نكتشف ما نحن عليه وما سيكون عليه مستقبلنا .

ذلك هو السبب في أنه من المفيد لأبناء اميركا اللاتينية للغاية أن نمعن النظر في الأدب الذي يقدم شهادة على الاكتشاف والغزو . وفي كتب الحوليات فإننا لا نحلم فقط بالزمان الذي تداخلت فيه اخيلتنا ومعالم واقعنا على نحو يوحي بسفاح القربى ، وإنما نحن كذلك نحيط فيها علماً بجذور مشكلاتنا ، وبالتحديات التي لاتزال تبحث عن استجابة لها . وفي تلك الصفحات ، التي يتنازعها مناصفة كل من الأدب والتاريخ ، يتخايل كذلك أمام أعيننا ، متماوجاً ، غامضاً ، فاتناً ، الوعد بشيء ما يتسم بالجودة والتعملق ، شيء إذا قدر له ذات يوم ان يتحول الى واقع لأثرى العالم وطور الحضارة ... وحتى الآن لم نحقق من هذا الوعد الّا تجليات متقطعة ، لكن عنقنا يطوقه التزام بان نكافح دون أن يكون ذلك مقتصراً على اخيلتنا الروائية ، علينا الا نتوقف ، إلا بعد ان ينتقل وعدنا من احلامنا وكلماتنا الى حياتنا اليومية ويصبح واقعاً موضوعياً . يتعين علينا الا نسمح لبلادنا بان تتبدد دون أن نكتب في الحياة الواقعية ، على نحو ما عجز أستاذي المؤرخ بوراس بارينتشا عن القيام به ، العمل الرائع المنقح ، الذي كنا نعد أنفسنا لإنجازه ، منذ عثرت السفن الشراعية الثلاث على شواطئنا دون قصد .

كرنفال الحصان القتيل

يوسف عبد العزيز

حينَ طوَّقتُ خصرك بالنّار
ذاتَ مساء
فرَّتِ الرّوحُ من قيدِها
ورأينا الهواء
ينعفُ الوردَ ،
طافَ بنا كوكبٌ تائهٌ
ودخلنا مدارَ الجَسَدْ .

كان صدرُكِ دُغلَ نجومْ
وذراعاكِ نهرينِ من زنبقٍ
ونبيذٍ
وكنتِ على طرفِ الماءِ عاريةً
تستحمينَ في عزِّ تمّوز
حينَ ارتجفتِ
وفاجأكِ الذِّئبُ
حمراء كانت رياحُ الشَّمالِ
وأحمرَ كانَ فراءُ الغيومْ .

هل تركنا على العشبِ
قمصانَ أحزاننا ؟
نحنُ لم ننتبهْ
غيرَ أنَّ العصافيرَ ظلّت
على شجرِ الجسدينِ تحومْ .

... ذاهِبَيْنِ إلى جهةٍ غامضة
استندنا إلى شرفاتِ الهواء
ذاهِبَيْنِ إلى الحُبِّ
كُنّا طليقَينِ ،
كانَ الفضاءَ
وردةً
والعصافيرُ قوسَ ذهولْ
وتلوتُ قصائدَ عينيكِ صمتاً
على الكائناتِ
وذبنا معاً فوقَ عشبِ الحقولْ .
فجاةً ضربتنا الصَّواعقُ
مالت بنا الأَرضُ
وامتلأت روحُنا بالذُّبابْ
فجأةً ضاع قلبي
فجأةً لم تكوني معي
كنتُ ملقى على صخرةٍ نائية
وأمامي غُرابْ
لكأنَّ القيامةَ في أوجها
وكأنَّ الفضاء انهدمْ
حيثُ يبدو الخرابْ
كاملاً
والجهاتُ يطوِّقُها خيطُ دمْ

أينَ أنت ؟
طَنينٌ ثقيلٌ يسدُّ عليَّ السَّماء
ويخلَعُ قلبي ،
قطيعُ كلابٍ يفاجئني هابطاً
من سفوحِ الجبالِ ،
رياحُ مدجَّجةٌ بالفجيعةِ
تَعصفُ بي
فأرفُّ
أنا رايةٌ للهزيمةِ بيضاء
والقلبُ أبيضُ أبيضُ
حتّى اكتمال السَّوادْ
أينَ أنتِ ؟
اللقاءُ بعيدٌ
وها نحنُ منْ قومِ عادْ

أينَ أنت ؟؟
تردُّ السماء
أينَ أنتِ كأنَّ السَّماءَ
ببَّغاء

حاملاً صخرتي
سوفَ أسألُ : من أورثَ الحُنجرة
كلَّ هذا البكاء؟
حاملاً رُعبَ هذا الشتاء
سوفَ أسألُ :
من أرسلَ الصِّبيَةَ الفقراء
باتجاه جهنَّمَ حتى يدبّوا على عتباتِ
الطفولةِ
مكتَهلينْ ؟
حاملاً لعنتي وخرابي
سوفَ أقلِبُ آنيةَ الأسئلةْ
وأقولْ :
نضجَ الدَّمعُ
واتَّسَختْ زهرةُ العاشقينْ
وانتهينا إلى الوحلِ
أيَّتُها الطَّلقةُ اكتسحي
ليلَ رأسي
وليكنْ بيننا جبلٌ للفِراقْ
ولتكنْ بيننا
دمعةٌ ساخِنة

تحفرُ الأرض حتّى اشتعال العناقْ
ولتكنْ بيننا اللّحظةُ الآسنة
ووحولُ الطريقْ
وليكُنْ ..

في محطّات هذا الفراغ الأنيقْ
هرمتْ رغبةُ السّوسنة
في السّفرْ
خارجَ المنزل الحجريّ
وشاخ الحمامْ
دخلَ البحرُ كهفا بعيداً ونامْ
والفراغ
حربةٌ طعنتْ صدر أحلى القصائدِ .
طاحونةٌ تفركُ العظم .
صدري رصيفٌ لنمل الفراغ العظيم
وعيني بلا ذاكرة
وأنا النّهرُ أجري
وأجري
وأجري
ولا ألحقُ القاطرة
وأنا الطفلُ
أعبدُ هذا الحليب الّذي
يتساقطُ من حلمات الغيوم .
وألقي بنفسي إلى الصّاعقة
وهي تشعلُ رقصتها الغجريّةَ
في الأرض
ذاهبة
في خلايا الحجرْ
غيرَ أنّي ذهلتُ
حين شاهدتُ حلوايَ مسروقةً
والإله الّذي كفكفَ الدّمعَ
في مقلتيَ انتحرْ .
لستُ أرثيكِ أيّتها النّارُ
لكنّني الطفلُ أبكي على
فرحٍ ميّتٍ
وأقودُ حصاني القتيلَ
إلى السّاحةِ النائية
أقودُ ورائي منازلَ مطعونةً،
وبلابلَ عمياء ،
شمساً منكّسةً ،
وقطيعاً من الشّجر المتيتّمِ
حيثُ النّواعيرُ تطفَحُ بالدّمعِ

والحزنُ يغلي
هنالك سوفَ أقيمُ احتفالي
وأدعو الجميعَ إلى الرّقص
حتّى إذا مالت الروّحُ للهذيانِ
وقفتُ قليلا
وقدّمتُ قربانيَ الموسميَّ
هنالك بينَ ظلال القرنفل
سوف أصبُّ النّشيد على حجرٍ يابسٍ
من رماديَ القديم
وأذبحُ قلبي

هنالك سوفَ أشدُّ
لجامَ الحصانِ القتيلِ ،
وأحدّقُ في العنقِ المنكسرْ
لأرى أنجماً مطفأة
وعناقيدَ حمراء
حمراء من دمِه .
وأحدّقُ في وجههِ النّبويِّ المضيء
لأرى الفجرَ كيفَ يسيل
صافيا صافيا كالنّبيذْ
والهواءَ
كيف يلعبُ مع طائرِ التّينِ
في كرمِهِ

لم يكن زهرةً من سرابْ
كانَ حلماً طويلاً وغابْ
كانَ تفّاحةً
حينَ قشّرتُها
نهشتني الذّئابْ .

قمّةٌ عالية
في أقاصي السّحابْ
والهواء
يتقصّفُ حين يمدُّ الحصانُ قوائمَهُ
في الفضاءِ ويصهلُ ..
كانَ يجيءُ إليَّ منَ الغابةِ الطّيبة
موجةً صافية
من زهور الجبالْ

ثمَّ يمضي كرمحٍ إلى الشّمسِ
والبرتقالْ

كانَ نسراً صغيراً
وربيّتُهُ بيديَ
كانَ سرّاً وخبأتُهُ في عيوني
وكانْ
وردةً تتنفّسُ من جسدي الحُبَّ
ناديتُهُ ياحصانُ
أنت يارجفة الروّح
ياطلقةَ الدّمع
ياطفلنا البكرَ
ياجدّنا من قديم الزّمانُ
ردَّ لي بهجتي
ويديَّ اللّتين على غرّةِ الدّالية
ظلّتا تلعبانْ
رُدَّ للتلّة الغافيةْ
رقصةَ السيسبانْ
عندما اهتزَّتِ الأرضُ
واعتكرَتْ مُقلةُ الأفقِ
ناديتُهُ ياحصانُ
ولكنّهُ طار مندفعاً
بينَ حدّين مرَّ
وأوغلَ في النّار
مالت عليه وعولُ الدُّخان
ياحـ صـ ان
....
....
....

وحينَ أتاني تفجَّرت الأرضُ بالاغنياتْ
غير أنَّ الحكايةَ لم تكتملْ
والنهايةُ مرعبةٌ :
بعدَ عامينِ ماتْ .

لستُ أرثيكِ أيَّتُها النَّارُ
إنّي أنا الطِّفلُ الهو بدمعي
وأغرسُ في جسدي
خنجر الذكرياتْ
وأرى الأفقَ مئذنةً واطئة
وبقايا نجوم
وأرى الأرضَ في نومها السَّرمدي
طفلةً لاتقومْ
منذ ألف سَنَة
وأنا واقفٌ في العراء
أُغمِّسُ تفاحتي الحجرَّيةَ بالطِّينِ
أشربُ من بركةٍ للطَّحالبِ والقشِّ
مائي
وأغفو على درج الأزمنة
حالماً بشتاءٍ بعيد
بقبابٍ ملوَّنةٍ بالفرحِ
ورياحٍ تهبُّ على الشُّرفاتِ
فتوقظُ قلبَ الحديدْ .

منذ ألف سَنَة
والغبارُ على كتفيّ
أسألُ الأرضَ عن جمرةٍ في الشّتاءِ
تدفّئني
والبراكينُ في
مُنذُ ألف سَنة
وأنا واقفٌ في العراء
أضيئوا مصابيحكم جيّداً
وانظروا في صحاريكم الواسعة
سترونَ المحبَّ الخجولْ
واقفاً قرب بيتِ حبيبتِهُ
والفصول
تمرُّ عليه وتنحتُ قامتَهُ
وهو مازال منتظراً
طاعناً في النَّحولْ

يبستْ في يديه القصائدُ
وانطفأت في شرايينه
شهواتُ الوعولْ

يابنات القبيلةِ انقذنَ هذا الفتى
ولتهدهدنَ أحلامَهُ المتعبَة
يابنات القبيلةِ انقذنَهُ
انقذيه
أنتِ أيَّتُها الفتنةُ القاتلة
ياحبيبتَهُ
أنتِ يامن صهلتِ على صدرهِ ليلةً
وارتحلتِ
انقذيه من البردِ أيَّتُها القاسية
وأطلّي على حجرٍ واقفٍ
في الطريقْ :
عاشقٌ تحت شرفتِك العالية
عاشقٌ وقتيلْ
وبين يديه بكى الياسمين
لو تركتِ لهُ قطرةً واحدة
من نبيذِ الجفونْ
لاكتفى
عادةً هو لايكتفي أن يكون إلهاً
على العالمين
إنَّهُ بعضُ نارِ السُّلالة
أجملُ أقمارها في تشكُّلِها العذبِ
دمعُ الوثنْ
وبقايا الرَّبيعِ العظيمِ
لقد دجَّنَ الصَّخرَ
واقتادَ ذئبَ الفلاة
وبكى تحتَ قوس الغروب
تدحرج أيامِهِ
فرمى قلبَهُ للصَّلاة
قلبُهُ دنُّ خمرٍ
وسكرتُهُ جسرةٌ
في شعابِ الحياة

كانَ لايرتدي غير جلدِهْ
وكانْ
عشبةً نائتة
في جدار الزَّمانْ
إنَّهُ تحت شرفتك العالية
واقفٌ مثلَ فزاعةٍ

رأسُهُ يتدلّى على صدرِهِ
والعصافيرُ تنقُرُ أضلاعَهُ
وهو يبكي ...
منذُ أن بداتْ غربتُهْ
وهوى كالحمامةِ عن قُبَّةِ الاندلس
وهو يبحثُ في الأرضِ عن نبضها
ويفتِّشُ في الماءِ عن جمرةِ الماء ،
حتّى إذا مارأى زبداً
صاحَ هذا رمادُ المياه

صوتُهُ شهقَةُ الوردِ
والضَّوءُ دمعُ صباه

والنّساءُ منازلُهُ الحلميَّةُ
يدخلُها دائماً كالغريب
ويتركُها كالغريب
وما من شتاءٍ رآهُ

رأى زمناً كالحاً
وبقايا سماءٍ على غُرَّةِ النَّخلِ

نسراً ذبيحاً على سُدَّةِ الحربِ يبكي
وأمسَكَ بالوردِ
فامتلأتْ بالتّرابِ يداه

إنّهُ العمرُ خمرٌ قليلٌ
ونبعٌ من العَسَلِ المرِّ
هاهو يرقصُ في الأرض مِثلَ الدّراويشِ
بنزفُ كلَّ نهارٍ
كليمونةٍ لم تُغادر حديقتها
ويصلّي
ولكنَّهُ لايصلّي لربٍّ سواهْ
يالهذا الفتى
يالهجرتِهِ الواسعة
ويالأساهْ !
يالوحشتِهِ في المساءِ
وصمتِ خطاه !!
حينَ يمضي إلى البارِ محتشداً
بالهلاكْ
وتدورُ الكؤوسُ على الأصدقاءِ
فيشربُ يشربُ حتى تفيضَ شرايينُهُ
ويحلّقُ مثلَ الملاكْ
ثُمَّ في لحظةِ الصّحو تقصفُهُ الخمرُ
والخمرُ تخدعُهُ كالقصيدة
ها هو يبكي ويضحكُ
يفتحُ نافذةَ الصّدرِ للشهوات
فتسقطُ اثاثهُ خارانب
مذعورةٍ
في الشراكْ

من رأى في المساء الغزال الذبيحْ
وهو يحملُ بين يديه
رأسهُ ويصيحْ ؟

من رآهُ على الارصفة
نازفٍ نازفٍ كالقتيلْ
حيثُ زهرُ الصّباحْ
مطفأً
والهواءُ قليلْ ؟؟

من رآهُ على الجمرِ محترقاً
دمويَّ المزاجْ
حيثُ غيمُ السَّماءِ
دونَ ماءٍ وبيتُ الوَطنِ
من زجاجْ ؟؟؟

ها وصلنا معاً لجدارِ الجنونْ
خلعنا شبابيكَ أجسادنا
وقفزنا إلى الشارعِ العامِ ،
ضاقت بنا الحافلاتُ
وضاقت بنا الرَّغباتُ
وضاقَ النَّشيدْ
ضاقت بنا حلقاتُ القيودْ
اينَ نمضي إذن ؟
ولمن سوفَ نلقي باقمارنا اليابسةِ ؟ !
قبل هذا الصَّباحِ الجليديِّ
كُنّا على طرقِ المدرسة
عابثين بدمع الطفولة
نُلقي بتفّاحِ اضلاعنا للبنات ،
وكنّا نُربّي فراخَ القصائد
في القفصِ الحلميِّ
ونبني سلالمَ للياسمينْ

اين نمضي إذنْ ؟
أيَّ قلبٍ سنعبدُهُ ؟
أيَّ غيمٍ سندخلُهُ حاملينْ
سلّةَ الاغنيات لنفرطَ عنهُ المطرْ

ذبُلَ اللّوزُ ياغافلينْ
وبكت حدقاتُ القمرْ
وسقطنا عراةً من الحلم
قلبي على قبّراتِ الصّباحِ القتيلة
قلبي على زهرةٍ لاتلينْ
لأصابعنا أيُّها الفتيةُ الاشقياءْ
وقلبي عليكَ من البردِ
في هذه القارّةِ القُطبيّة
ها نحنُ طفلانِ مالرتويا بعدُ
من قطراتِ الحنينْ
نلتقي كالغريقينِ في لحظة
ثمّ يخذلنا الموجُ
كيف يظلُّ الهوى غابةً مقفلة
وهو جدُّ القصائدِ والشُعراءِ
وجدُّ البحارِ البعيدةِ
والعاشقينْ ؟
كيف أيَّتُها الدالية
تدخلينْ
ساحةَ الرَّقصِ دونَ اشتعالْ
ولصدرِكِ ريشُ الحمامِ
وقلبُ الغزالِ ؟؟

كيف تبقينَ بين يديّ
نجمةً لاتطالُ ؟
وطيوراً مسافرةً لاتؤوبُ ؟
كيفَ تبقينَ رمانةً قاسيةً ؟؟؟

عمّان / الاردن

الرهان الخاسر

د. محمد مرتاض

● قصة ●

الليل ينتحب حزنا ، ودياجيره تعتصر الما ، وجلابيبه السود تلوى أعناقها ذات اليمين وذات الشمال ، ثم يلقى بها قطعا متناثرة هنا وهناك ، فلا يلتئم لها شمل أبدا ... الشمس خفّت بالغيد الحسان ، وهن يقترحن عليها الفساتين الملائمة ، والتسريحات الموائمة لسنبلاتها المتطاولة ، ولرموشها الاقحوانية !

رقصت الأفئدة فرحا ، واطمأنت الألباب سرورا ونحن نؤوب الى مخابئنا بعد أن انهكنا السرى ، واثقلت ظهورنا الأحمال فناءت بها ...

دلفت من أحد الرفاق خلسة وخاطبته في همس :

- هل عسانا الليلة ان نحظى بجرعات قهوة ساخنة ؟

أجابني بعبارة مشرقة ترتدي ملاءة الأمل :

- إن الشيخ «الما يوماني» منوط بذلك ، وهو لا عمل له ليلا سوى انتظار الموعد التقريبي لوصولنا ، وتهيئته قدراً كبيراً من القهوة اللذيذة !

قلت له تارة اخرى وكأنني أخشى ألا يحصل شيء من ذلك :

- إن جسمي كله يقشعر من برودة الشتاء ، واذا لم تكن هناك قهوة ..

صوت شبه مزمجر يصيح فينا ، إنه صوت القائد :

. انبطاح !

قلت في نفسي : توقع الشر هو المنتظر دائما .. صدقت تخيلاتي الأنباء .. فيالق العدو تزحف نحو مقرنا بعد أن استكشفته عن طريق عين ما ... كاد نور بصيص الفجر الخافت يكشف كل قواته المقبلة نحونا ... ارجل مثقلة بارتداء أحذية سيولها قنّب متصلب ، واسلحة خفيفة تشد عليها الأيدي فتوشك ان تلتصق بها . واحزمة من الخراطيش تتمنطق بها الاكشاح ! ... يتحاورون في رهبة ، ويزمزمون في تعنت وصلف ! .. لم ينهجوا خطة واضحة في أساسها إما اهانة بنا وازدراء لنا ، وإما غباء وجهلا ... كانوا يضربون الأرض في فخفخة وكأنهم يقومون باستعراض عسكري .. وعلى مبعدة منهم كانت أصوات الدواب والأنغام المختلفة تفصل بيننا وبين متابعة الحديث الذي كانوا يبربرون به !

اشرأب القائد بعنقه نحو آخر جندي منهم .. ذهل للعدد .. فرقتنا مرهقة من العمليات التي خاضتها خلال هذه الليلة ... رغبة كل واحد من الرفاق استراحة ، أو إغفاءة ، ولو لفترة قصيرة ، ليتأتى لهم متابعة الجهاد في نشاط دؤوب ، لكن العدو أبى إلا ان يشتعل أوار المعركة ، ويحتدم لسان القتال .

على نحو بضعمائة متر ، تهاوت جذوع المرتزقة في تباطؤ على الأرض ، تجنبا لترابها الخشن ؟ ..كان واضحا أن الكثير منهم يرفض الانبطاح إطلاقا ... صاح قائدهم في غضب محتدم ، آمرا ناقما معنفا :

- أتر ؟ (الأرض؟)

ارتطمت البنادق والرشاشات مع الأيدي ، فاحدثت أصواتا مختلفة سببت فرقعات وتصويتات .. الشمس تنثر أشعتها المتلالئة البراقة على الروابي المجاورة ، انعكست على قطرات الندى التي تنمّق الأشجار ، فالتمعت جوانبها كما لو كانت صرحا ممرَّداً من قوارير !

بينا كانت الفرقة تفكر تفكيرا عميقا أو لعلها أخذت بجمال الطبيعة والسندس الذي كست به ، إذا صوت قائد العدو يضرب على آذاننا ، فتردد صداه الأودية كيُسيتْ المجاورة :

- هيا استسلموا ... لا خوف عليكم ان فعلتم ذلك ، أما إن أصررتم على العصيان وركبتم رؤوسكم ، فلا تلومن الا أنفسكم ! ... انتظروا التقتيل أو الأسر أو الجرح !

- ....

- هيا .. ألم تسمعوا ؟ ... أنا اخاطبكم بصفتي قائدا من قواد فرنسا (العظيمة) ... ان شئتم الخبز فهو دونكم ، وإن أردتم العمل فهو مضمون لكم ، وإن رغبتم في الأوبة الى ربعكم لبينا رغبتكم ... هيا فاستسلموا ولاتكونوا حمقى !

الفارق كبير في العدة والعدد .. قال احد الرفاق :
ـ نحن أمام موقف لا نحسد عليه . ان دخلنا مع العدو في معركة فانه سيحرق الأشجار . ويهدم الديار . يعيث في هذه الجهة فسادا . أما إن ...

قاطعة آخر في حدة :

ـ لا تقل الاستسلام ..إننا منذ أن ودعنا بيوتنا ودفء فرشها . ووالدينا وفيض حنانهم . وزوجاتنا وطيب ريحهن . ودعنا الحياة . بل ودعنا الردى الذي سقاه ايانا الاستعمار فظللنا نموت كل يوم عشرات المرات ... الموت البطيء الذي اختاره لنا عوّضناه نحن باسهل منه : الاحتضار الساخن الفجائي ... أليس الدخول معه في معركة ثم الاستشهاد في خضمها ارحم بكثير مما رامه لنا عدونا . وما يريد بكل خساسة ان يقترحه علينا الآن ؟ ...

ينطلق الرصاص المتقطع من الرفاق . وتلجم الأفواه رغبة وخشية لتفسح المجال للنار . والدمار . و ... أصوات مختلطة مجلجلة تنبعث من الأفواه ... ارتطام الحق بالباطل . اصطدام الضعف بالقوة . الإيمان يعلو فوق الكفر ... الانفجارات تترى . وازيز الطائرات الاستكشافية والعمودية يتناهى الينا داخل أشجار العرعار و «الزيتون البري» و «الكريش» ؟؟ .. أرانب تظهر ما بين الفنينة والأخرى وهي ترتعش ! ... حمائم برية تسير على الأرض متجنبة الطيران في الفضاء . كانما قد عرفت بسليقتها أن التجنح معناه الموت !... نظرنا حوالينا . فاذا إحداها ترتجف ويكاد لهاثها يسمع . تحط على كتف أحد الرفاق ؟ ... أمسكها في حنو . ودفاها داخل جلبابه المهترىء . حتى اذا أطمانت وعاد نبض قلبها . اختفت في كومة من خشاش او بين غصون العريش او ... فقد شغلنا عنها بما هو أهم .

ما تبرح المدافع تبعث بقذائفها المحمومة المسمومة نحونا . وما تزال جلبة الجيش تصم آذاننا . و ما تفتأ أدخنة البارود تخنق انفاسنا وتدمع اعيننا ... غاز جديد رهيب . آخر ما نزل الى أسواق الحروب . وما ابتدعه تجار الإجرام والإبادة غاز «النابالم» .. لكنه محرم استعماله ... أي حرام ؟ فقد اختلطت الحسابات لدى العدو ... مجاهد ينال نصيبه . تتشوه خلقته حتى تنكرنا له . ثم تحول جسمه الى غيوم رمادية . ثم تصلب جسمه وصار فحما اسود . او بقايا حطبة امتّص معدن النار فيها ولم تفضل الا صورتها ! ... سبعة عشر مجاهدا يجابهون فيلقا او اكثر ... منذ الضحى وزنادُ المعركة موريّ . مع بعض التقطعات الاستراتيجية احيانا ... بدأ العد التنازلي : سقط في ساحة الوغى مجاهدان ثلاثة . أربعة .. أفول الزوال يلوح . وطلائع الأصيل تدنو ... سقط آخر ... لم يبق في حوزتنا الا... يحمر الشفق . وتسقط أواخر اشعة الشمس في بحر من الرّبهقان ليخلفها الليل والظلام . وتوقف القتال مؤقتاً .. عددنا فرقتنا . فاذا سبعة مجاهدين قد فارقونا . واذا واحد منا قد لحق الأسر به بعدما أصيب بجراح ثخينة في عنقه وفخذه ...

انطلقنا في حذر وتمويه إلى مخابئنا . وفي الطريق همس الي احدهم : قد لا يصدق جيل المستقبل أن قلة قليلة تجابه فيلقاً كاملا من العدو وليوم كامل . ولم تفقد من أفرادها الا الثلث . بينما أردت العشرات من جنود العدو !

فقلت له مطيباً خاطره :

ـ لابد أن يصدق . لأن معاركنا هذه ماهي الا لبنات اولى . وستتلوها معارك أضخم واقوى لا جزم أن يتسامع بها العالم كله . وليس جيل بلادنا وحده .. هدفنا الآن هو ان نفرض انفسنا على عدونا وننتزع منه الاعتراف بثورتنا على أنها ثورة تحريرية رأسها في عجرود . ورجلاها في القالة . اننا يجب ان نكون معلمين بارعين نلقن الدروس لتلاميذ الاستعمار مياومة وآنياً .

قال لي باقتناع :

ـ صدقت .

بعد ذلك هبطنا الوادي يلفنا الدجى بجلبابه . ويفتح لنا جبل آخر أحضانه الحانية في شموخ وكبرياء !

الجزائر

هنري ميللر

جورج ويكر

ترجمة : محاسن عبد القادر

اعيش حياتي كاملة اثناء الكتابة

ولد هنري ميللر في مقاطعة يوركفيل في نيويورك ستي عام ١٨٩١ . واصبح مثلما كان د . لورنس من قبله ـ اسطورة ونموذجاً يحتذى به رغم الجدل المثار حول كتابته البذيئة . دوّن هذا البوهيمي حياته في سلسلة حكايات تصور حياة المتشردين .

فقد صور سنواته الاولى في بروكلين في كتاب «الربيع الاسود» وكفاحه من اجل ايجاد ذاته خلال العشرينات في «مدار الجدي» وفي «الالم الوردي» باجزائه الثلاثة . وكتب مغامراته كلها في باريس خلال الثلاثينات في مدار السرطان .

اوحت له رحلته الى اليونان لزيارة لورنس دوريل عام ١٩٣١ بفكرة رواية عودة ماروسي» .. اجبرته الحرب للعودة الى امريكا ودوّن تطوافه الذي استمر عاماً كاملاً في كتاب «الكابوس المكيف» . استقر في عام ١٩٤٢ في الامتداد الرائع الحالي لساحل كاليفورنيا ووصف حياته فيه في كتاب «بك سور وبرتقال هيرونيمس بوسج» .

يبدو هنري ميللر في السبعين من عمره كناسك بوذي : صوته رخيمٌ ذو طبقات صغيرة وكانه ابتلع كنارياً عذباً .

ويترك الحديث معه مباشرة انطباعاً بانسانيته الدافئة وبظرفه . ليس فيه شيء ينم عن كبر سنه رغم صلعته المطوقة بالشعر الابيض وجسده النحيل كشاب يافع بشكل يثير العجب وايماءاته وحركاته التي تنمُّ حيوية كبيرة .

في البداية .. اود ان تبين لي كيف تهيىء نفسك للكتابة ؟ هل تبري اقلامك مثلاً كما يفعل همنغواي .. او اي شيء آخر لتجعل محركك يدور ؟

ـ لاافعل شيئاً من هذا كله .. فعادة اجلس امام الآلة الكاتبة بعد الفطور مباشرة . واذا وجدت نفسي غير مهيأ للكتابة .. انهض فوراً . فلا توجد أية استعدادات التزم بها .

هل هنالك ساعات او ايام محددة تفضل العمل فيها ؟

ـ في الوقت الحاضر افضل العمل في الصباح ولمدة لاتتجاوز الساعتين او الثلاث اما في بداياتي فكنت معتاداً على العمل بعد منتصف الليل وحتى الفجر .

وبعد مجيئي الى باريس وجدت ان العمل في الصباح افضل بكثير ، ولكنني كنت اعمل لساعات طويلة .. اعمل في الصباح ، ثم آخذ اغفاءة قصيرة بعد الغذاء واعود بعدها للكتابة من جديد واحياناً استمر في العمل حتى منتصف الليل .

وفي السنوات العشر او الخمس عشرة الاخيرة توصلت الى انه ليس من الضروري العمل بهذا الكم ولو جئت للواقع فانه مضر جداً حيث تستهلك بذلك كل خزينك .

هل تكتب بسرعة ؟ لقد قال عنك بيرل في كتابه (صديقي هنري ميللر) بأنك من اسرع كتاب الآله الكاتبة الذين عرفهم ؟

ـنعم ، العديد من الناس يقولون ذلك عني .. فعندما اكتب يجب ان اثير ضجيجاً عالياً حولي .. واعتقد انى اكتب بسرعة ولكن ذلك

ايضاً يعتمد على اختلاف الحالات .. فاحياناً اكتب سريعاً لفترة من الوقت .. وفي فترة اخرى اتباطأ ، ولكن هذا ايضاً نادراً مافعله ، فعادة عندما اتلكأ في فقرة ما وأجد نفسي عاجزاً عن تخطيها اترك هذا الجزء الصعب واستمر في الكتابة .. واعود اليه لاحقاً وانا في كامل نشاطي .

كم من الوقت استغرقت في كتابة احد كتبك الاولى ؟ فقد علمت انك اعدت كتابة (مدار السرطان) عدة مرات واتعبك هذا العمل اكثر من سواه فهل تكتب بنفس تلك الصعوبة الآن ؟

ـ ان هذه الاسئلة تافهة جداً فماذا يعني الوقت الذي يستغرقه كتاب ما .

ويبدو لي ان المسألة مزيفة بعض الشيء . عندما يحدد الكاتب متى يبدأ كتابة كتابه ومتى ينهيه ، فهذا لايعني انه كان يكتب بشكل مستمر طوال الفترة التي استغرقها التأليف .

خذ مثلاً كتابي «العلاقة الجنسية» او المجموعة الكاملة من (الالم الوردي) حيث بدأت العمل فيها عام ١٩٤٠ ومازلت اكتب فيها لحد الان ومن السخف ان ادعي باني كنت اعمل طوال الوقت حتى اني لم افكر فيها لسنوات عدة . فكيف يمكنك تحديد زمن الكتابة .

فلو سألت سيمينون عن ذلك لاجابك بدقة . واعتقد انه يمضي اربعة الى سبعة اسابيع في كتابة كتاب ما .. ويعرف انه يستطيع الالتزام بذلك . اعتقد بانه من الاستثناءات النادرة . فعندما يقول سأشرع في الكتابة الآن وأؤلف كتاباً بعينه تماماً . استطيع تحديده بأطر وليس له شيء أخر افكر او اعمل فيه .

اما بالنسبة لي فحياتي لم تكن بهذا الشكل ابداً . فانا اعيش حياتي كاملة اثناء الكتابة .

هل تعيد كثيراً ماتكتبه او تغير فيه ؟

ـ هذا يختلف من كتابة الى اخرى ولكني لاصحح وانقح اثناء الكتابة فانا اصنع الاشياء كما تاتيني وفي اي شكل وبعد ان يبرد بركانها اتركها لشهر او اثنين لانظر ليها بعين جديدة واقضي معها وقتاً ممتعاً حاملاً فأسي لتشذيبها .. وهذا ايضا ليس دائماً .. فاحياناً تخرج العبارات مباشرة كما اريدها .

كيف تجري عملية التنقيح لديك ؟

ـ عندما اعيد قراءة ماكتبت استعمل قلم الحبر لاجراء التغييرات فاشطب وادخل كلمات جديدة وتبدو الورقة جميلة للغاية ..ثم اعيد ترتيبها على الآلة الكاتبة ، واثناء تلك العملية اصحح المزيد .



وافضل ان اعيد طباعة ماكتب بنفسي وحتى عندما اعتقد اني اجريت كل التعديلات التي اريدها .. فمجرد لمس اصابعي لمفاتيح الآلة الكاتبة بشكل آلي يشحذ افكاري فاجد نفسي اراجع ماكتبت للمرة الآخيرة .

تعني ان هنالك علاقة بينك وبين الآلة الكاتبة ؟

ـ نعم .. بطريقة ما هي محفز لافكاري ومعين لي .

في كتاب (كتب في حياتي) قلت ان معظم الادباء والرسامين يعملون في ظروف غير مريحة .. هل تظن ان ذلك يساعدهم على الابداع ؟

ـ نعم .. فقد توصلت الى قناعة بان آخر شيء يفكر فيه الكاتب او الفنان هو ان يريح نفسه . فعدم الارتياح (القلق ، الاضطراب) هذا مساعد او محفز للكتابة .

والذين تتوفر لهم ظروف ملائمة للعمل غالباً مايختارون ظروفاً اسوأ ليعملوا فيها .

اليست هذه الاوضاع غير المريحة «نفسية» احياناً ؟ خذ حالة دستويفسكي مثلا .

ـ لااعلم .. فقد كان دستويفسكي دائماً في حالة بائسة .. ولكن لايمكنك القول ان ظروفه النفسية السيئة هذه قد اختارها هو عن عمد ، فليس بامكان اي شخص ان يفعل ذلك مالم تكن بدون وعي منه .

واعتقد ان معظم الادباء يملكون طبيعة نستطيع تسميتها بالطبيعة الشيطانية .

فهم يعيشون دائماً في صراع ليس اثناء الكتابة فقط بل في جميع نواحي حياتهم ، الزواج ، الحب ، العمل ، النقود ، فكل هذه

الامور وغيرها مترابطة جزء لايتجزأ من كل .

وهذه احدى خواص شخصية المبدع وبالتأكيد هذا لايشمل جميع شخصيات المبدعين بل بعض منهم .

لقد تحدثت في احد كتبك عن الاملاء . الحالة التي تسلبك لحظتك ويتدفق فيها سيل الكلمات عليك دون توقف فكيف تتم هذه العملية ؟

هذا الايحاء الذي يملي عليَّ الكلمات يحدث في اوقات نادرة حيث يتولى كيان ما هذه المهمة وكل ماعلي هو ان اسجل فقط مايمليه علي .

لقد حدثت هذه الحالة في كتابي عن د . هـ . لورنس . العمل الذي لم اتمه ابداً لانه يتطلب الكثير من التفكير واعتقد انه من السيء ان تفكر . وعلى الاديب - بالأخص - ان لايفكر كثيراً . لست مفكراً جيداً . فانا اكتب مدفوعاً بقوة تاتي من مكان عميق داخلي . وعندما اكتب لااعرف بالضبط ماالذي سوف يحدث . اعرف فقط ماأريد كتابته ولااهتم كثيراً بالطريقة التي سوف اضعه فيها ..

ولكن في كتاب لورنس كنت في صراع مع الافكار التي كان لابد ان تأخذ شكلاً وتكتسب معنىً .

وقد استغرقني هذا الصراع مدة سنتين كاملتين غمرني تماماً . واستحوذ على ذهني ولم استطع التخلص منه لدرجه انه حرمني من النوم .

وكما قلت لك ، حالة الاملاء هذه استولت عليَّ بقوة في كتاب لورنس وكذلك مع (مدار الجدي) وبعض الاجزاء من كتب اخرى . واعتقد ان تلك الاجزاء مميزة ولااعلم ان كان الآخرون قد ميزوها ام لا .

اهي تلك الاجزاء التي تدعوها بالاجزاء الزخرفية ؟

- نعم لقد استعملت فعلاً هذا التعبير . فالاجزاء التي اشرت اليها هي مقاطع عاصفة تتساقط كلماتها الواحدة تلو الاخرى حتى ليمكنني الاستمرار فيها الى مالا نهاية . واعتقد ان هذه الحالة هي التي يجب ان يكتب فيها الكاتب مايريده .

وهنا يكمن الاختلاف الكلي والكبير بين الشرق والغرب من طريقة التفكير والسلوك ونظام العمل .

فمثلاً عندما يتهيأ البوذي لعمل شيء ما فسيفرض نظاماً طويلاً على نفسه ويمنح وقتاً اطول للتأمل والتفكير العميق في الموضوع . بعدها يحل الهدوء والسكينة وتبتعد الافكار عن ذهنه . وقد تطول هذه المرحلة اشهراً وربما سنوات .

وما ان يعود مرة اخرى للعمل حتى تلوح الفكرة متكاملة لذهنه كلمح البرق ومثلما يريدها بالضبط .

اعتقد ان هذه هي الطريقة التي يجب ان تنجز فيها جميع الفنون . ولكن من يطبق ذلك ؟ فنحن نعيش حياة تناقض مهنتنا تماماً .

هل يهيء الكاتب ظروفاً معينة يكتب فيها ؟ مثل بعض البوذيين الذين يحصلون على المعرفة عن طريق التامل والحدس .

- طبعا .. كل فنان يلزم نفسه بنظام للعمل ويتكيف له بطريقة او اخرى . كل حسب طريقته الخاصة . واهم من ذلك كله ان معظم مواد الكتابة تتكون بعيداً عن الآلة الكاتبة وبعيداً عن منضدة الكتابة . فهي تحدث في لحظات الصمت والهدوء وانت تتمشى او تحلق ذقنك او تلعب او حتى اثناء الحديث مع شخص لايهمك امره .. فانت تعمل وعقلك يعمل ايضاً في الفكرة التي في رأسك . لذلك فعندما تجلس امام الآلة الكاتبة تكون عملية نقل ليس لا .

ذكرت مسبقاً ان شيئاً ما في داخلك هو الذي يتولى مهمة الكتابة هذه ؟

اكيد . اجبني من يكتب الكتب العظيمة ؟ وكيف تعرّف الفنان ؟ الفنان في رأيي هو الشخص الذي يملك مجسات حساسة ويعرف كيف يلتقط بها الاحداث التي تملأ الكون من حوله .

فما يميزه هو امتلاكه للملكة الالتقاط اينما كان . والاشياء الحقيقية هي كل مانفعله ومانفكر به والموجودة اساساً حولنا ومانحن سوى وسطاء نستفيد مما يحيطنا .

ومما يثير الدهشة هو ان تكون الافكار والاكتشافات العلمية العظيمة قد تقع في وقت واحد ، في اجزاء مختلفة من العالم .

والشيء نفسه صحيح بالنسبة للعناصر التي تكون القصيدة او الرواية الكبيرة او اي عمل فني آخر . فهذه العناصر موجودة اساساً حولنا ولكنها في انتظار من يمنحها صوتاً يميزها ويمنحها حياةً . هذا كل ما في الامر . وفي نفس الوقت لااستطيع ان اغالط حقيقة ان بعض الفنانين يسبقون عصرهم بمراحل .

اما في الوقت الحاضر ، فلا اعتقد ان الفنان هو الذي يسبق عصره بل ينافسه في ذلك رجل العلم الذي تخطى خياله خيال الفنان بمسافات طويلة .

يقول انكوس ويلسن ان الفنان يكتب بسبب جراح في داخله حيث تكون كتاباته نوعاً من العلاج لاضطراباته الداخلية هذه ومن جهة اخرى يتبنى الدوس هكسلي وجهة نظر مغايرة تماماً فهو يقول ان الكاتب يمتاز بمقدرة

عقلية رفيعة ـ تفوق العقل الاعتيادي ، ولو كانت الاضطرابات تملأ داخله فستضاف هذه الى نواقصه ككاتب فمارأيك انت ؟

ـ اعتقد ان ذلك يختلف من كاتب الى اخر .. ولااظن بامكانك تعميمه على الجميع ، فالكاتب قبل كل شيء هو انسان مثل باقي البشر ، قد تكون له عذاباته وقد يخلو منها . اعني ان عذاباته او آلامه العصبية ـ اوسمها ماشئت ـ والتي يقال انها تكوّن شخصيته لايمكن ان تكون السبب وراء كتاباته .

مااعتقده هو ان الكتابة شيء اكثر غموضاً من ذلك حتى اني لم احاول ان اعرف ماهي .

لقد قلت مسبقاً ان الكاتب انسان يملك حواساً مرهفة . ولو فهم كل كاتب ماهية نفسه لكان في غاية التواضع .. وسوف يدرك انه بامتلاكه لهذه الملكة قد قدر عليه ان يضعها في خدمة الآخرين ، فهو لايملك شيئاً يتفاخر به واسمه وأناه لايعنيان شيئاً ايضاً .

فالكاتب ماهو الا أداة في عملية طويلة .

متى اكتشفت انك تملك مثل هذه الملكة ؟ ومتى بدأت الكتابة ؟

ـ لقد بدأت الكتابة عندما كنت اعمل في شركة (وسترن يونين) .

وعلى اية حال كان هذا بالتأكيد عندما كتبت كتابي الاول وفي ذلك الوقت كانت لي ايضاً بعض الكتابات الصغيرة .

ولكن البداية الحقيقية هي بعد ان تركت العمل في هذه الشركة عام ١٩٢٤ وقررت ان اصبح اديباً وكرست نفسي للكتابة كلياً .

ذلك يعني انك ابتدأت الكتابة قبل صدور كتابك (مدار السرطان) بعشر سنوات :

ـ نعم تقريباً .. وبالتحديد كتبت روايتين قبل (مدار السرطان)

حدثني قليلاً عن تلك الفترة .

ـ لقد تكلمت عن هذه الفترة بشكل واف في كتابي (الالم الوردي) باجزائه الثلاثة «العلاقة الجنسية(Sexus)» والتعشق «(Plexus)» والارتباط» و(Nexus)

وكلها تعنى بتلك الفترة ، وبالاخص النصف الاخير من الجزء الثالث . فقد تكلمت عن المحن التي واجهتني في تلك الفترة ، حياتي الجسدية وجميع الصعوبات .

لقد كنت اعمل مثل كلب ، وفي نفس الوقت ... ماذا عساي ان اقول ... كنت في حالة ضبابية لم اكن اعرف ماكنت اعمله . لم اكن ادرك النقطة التي كنت اسير عليها .

لقد كان يفترض ان اكتب رواية ، رواية عظيمة .. ولكني في حقيقة الامر لم اكن استطيع النقطة التي كنت اسير اليها .

لقد كان يفترض ان اكتب رواية ، رواية عظيمة .. ولكني في حقيقة الامر لم اكن اعمل شيئا ، وفي بعض الاوقات لم اكن اكتب اكثر من ثلاثة او اربع سطور في اليوم .

وفي آخر الليل كانت زوجتي تسألني هاكيف تسير الامور معك ؟

لم اكن ادعها ترى ماكنت اكتبه على الآلة الكاتبة مطلقاً فأجيبها .. «اوه .. كل شيء يسير على اروع حال» .

ولكني كنت اتكلم كما لو كنت قد كتبت مائة او مائة وخمسين صفحة . فقد كنت احكي لزوجتي دائماً عما كنت افعله ، عن تأليف رواية . وقد كانت تسمعني وتشجعني ، رغم انها تعرف حق المعرفة اني كنت اكذب عليها وتعود في اليوم التالي لتسألني «ماذا عن الجزء الذي تكلمت عنه البارحة هل هو على مايرام ؟» .

وكما ترى ، كان ذلك كله عبارة عن اكذوبة نجيد تمثيلها نحن الأثنان . شيء رائع ، رائع حقاً .

متى تبلورت لديك فكرة الكتابة عن سيرتك الذاتية ؟

ـ في عام ١٩٢٧ ، ذهبت زوجتي الى اوربا وبقيت لوحدي وقد عملت لفترة من الزمن في (بارك ديبار تمنت) في منطقة كوينز .

وفي آخر نهار احد الايام سيطرت علي فكرة وضع كتاب عن حياتي . وجلست طوال الليل اعمل فيها . خططت لكل شيء لكل الكتب التي ظهرت للوجود اليوم .. وبلغ التخطيط حوالي اربعين او خمسين صفحة مكتوبة بالآلة الكاتبة .

كنت اكتب بالرموز ، باسلوب تلغرافي ، كل شيء كان موجوداً هناك ، جميع اعمالي ابتداء من (سرطان الجدي) ماعدا (مدار السرطان) الذي كتبته في المرحلة التي عشتها مع زوجتي والتي تصل الى سبع سنوات . اي منذ الوقت الذي التقيتها فيه وحتى رحيلي الى اوربا .

لم اكن اعرف وقتها متى سأرحل ، ولكني كنت على يقين باني راحل عاجلاً ام آجلاً .. ولقد كانت تلك فترة حرجة من حياتي ، الفترة التي سبقت مباشرة مغادرتي امريكا .

لقد تكلم دوريل عن حاجة الكاتب الى فترة راحة اثناء الكتابة ليستمع الى صوته الذاتي .. هل تشاركه الرأي ؟

ـ نعم ، اعتقد ذلك ، لقد حدث لي هذا اثناء كتابة (مدار السرطان) فقبلها تستطيع القول باني كنت كاتباً ثانوياً تماماً .

اتأثر بأي كاتب ، واستخدم نبرات وظلال الكتّاب الذين احببتهم .

ويمكنك القول ايضاً اني كنت اديباً بشكل ما ولكني غيّرت ما انا عليه وتحوّلت الى لااديب وقلت لنفسي يوما سأفعل فقط مافي وسعي فعله واعبّر عن اناي وهذا هو سبب استخدامي الشخص الاول في

الكتابة ، وسبب كتابتي عن نفسي ، فقد قررت الكتابة عما تعلمته من تجاربي الخاصة وما أحسّ به وبهذا كان خلاصي .

الروايات الاولى .. ايمكن الحديث عنها الآن ؟ ماذا تشبه .. ومن ؟

ـ من الطبيعي ستجد بعض آثاري فيها . ولكني شعرت حينها وبشكل قوي بضرورة وجود نوع من القصّ . وجود عقدة للكشف عنها . كنت مهتماً بالدرجة الاولى في هذه الروايات بالشكل والطريقة التي اكتب فيها بدلاً من الشيء الاساسي .

اهذا مايسمى بالاسلوب ؟

ـ نعم ، انه شيء عديم الفائدة ومتبدل وعليك ان تتخلص من هذا الاسلوب الادبي وان تستأصل الاديب في داخلك .. ومن الطبيعي انك لاتستطيع قتل ذلك الرجل فهو عنصر اساسي في ذاتك ككاتب .. وكل فنان بالتاكيد مفتون بالاسلوب .

ولكن الشيء الآخر في الكتابة هو انت والامر الذي اكتشفته هو ان افضل اسلوب هو ان لايكون هنالك اسلوب .

فانا لااشعر ابدا بأن عليَّ ان التزم باية طريقة خاصة في الكتابة .

واحاول ان ابقى مرنا ومشرعا ابوابي لرياح الافكار وتياراتها . هذا هو موقفي واسلوبي ان اكون مرنا . متيقظا واستخدم كل مااعتقده صحيحاً في اللحظة ذاتها .

قلت في (رسالة صريحة الى السرياليين في كل مكان) .

لقد كنت اكتب بطريقة سريالية في امريكا قبل ان اسمع بهذه الكلمة . والان ماذا قصدت بالسريالية ؟

ـ عندما كنت اعيش في باريس ، كان لدينا انطباع امريكي بحت يوضح هذا المفهوم .

لقد اعتدنا ان نقول دوما «لناخذ الصدارة» وذلك يعني ان ننطلق الى النهاية القصوى ، الاعماق البعيدة ان نغوص في اللاوعي .. فقط اخضع لغرائزك واتبع دوافع قلبك او مكنوناتك او اي شيء اخر تريد ان تدعوه .

هذا هو ماأومن به .. وهو ليس في الواقع المذهب السريالي واخشى انه لن يصمد امام مفهوم (اندريه بريتون) للسريالية . ومع ذلك فوجهة النظر الفرنسية ، الوجهة النظرية ، لاتعني لي الكثير .

وكل مااهتم به هو ان أجد فيها وسائل اخرى للتعبير .. وسائل اضافية عميقة ، تلك التي تستخدم بتعقل كبير الاسلوب السريالي .. فعندما استخدم السرياليون المعروفون ، فعلوه بتعمد كبير كما يبدو لي لدرجة انه اصبح غير مفهوم ولايخدم اي غرض وانا اعتقد ان العمل الذي يفقد وضوحه ينتهي .

هل كانت افكارك (في حياة الليل) تعبّر عن مفهومك للسريالية ؟

ـ نعم .. لقد استخدم السرياليون الحلم في كتاباتهم بالدرجة الاولى . وهذا بالطبع هو الجانب المبدع الرائع من التجربة .. وجميع الكتّاب يستخدمون الحلم بوعي او دون وعي حتى لو كانوا غير سرياليين .

فالفعل الواعي ، كما ترى ، يخدم قليلا من الفنون .. ففي عملية الكتابة يكون الكاتب في صراع ليكشف عن كل ماهو مجهول لذاته .. وان كتابة مايعيه ويدركه الكاتب فقط لاتعني شيئا ابداً والحقيقة لاتؤدي الى اي شيء .. وبامكان اي شخص فعل ذلك بقليل من التمرين كما ان بامكان اي شخص ان يصبح كاتبا من هذا النوع .

لقد دعيت لويس كارول السريالي .. وما ان ياتي اسمه حتى يتبادر للذهن كتاباته التي تتسم بالثرثرة . هذه الثرثرة التي تستخدمها بين حين و اخر .

ـ نعم . لويس كاتب احبه انا واتمنى لو كان بامكاني ان اكتب احد كتبه او حتى ان اقترب منها .

فعندما اكمل كتابة المشروع الذي في ذهني سأكون سعيدا بكتابتي لمثل هذه الهراءات المحضة .

وماذا عن الدادائية ؟ وهل استخدمت هذا الاسلوب ؟

ـ لقد كنت اهتم بالدادائية اكثر من السريالية . فهذه الحركة ثورية بحق وهي جهد واع متعمد لقلب الأوضاع رأسا على عقب ولفضح جنون حياتنا الخالية وتفاهة قيمنا .

وضمتّ هذه الحركة رجالاً رائعين ، يمتلكون حساً للفكاهة ، انها حركة تبعث الضحك فيك وفي نفس الوقت تجعلك تفكر .

يبدو لي انك اقتربت جداً من الدادائية في كتابك «الربيع الاسود» .

ـ بدون شك ـ فقد كنت حينها ـ يوم وصلت اوربا ـ سريع التأثر ، متقبلاً كل شيء .

وقبلها كانت الدادائية معروفة في امريكا .. فأفكارها قد وصلت الى هناك .

وكان بولس رائعاً في اختياره لمثل هؤلاء الكتّاب والفنانين الغريبي الاطوار الذين لم نسمع عنهم من قبل .

ان اعمالهم الرائعة تفتنني وهذا ماكنت اتطلع اليه وهو ماكان يبدو لي مألوفاً .

كيف تفسر حقيقة ان اعمالك مقدّرة ومفهومة في اوربا اكثر مما عليه في امريكا ؟

ـ في الدرجة الاولى لم تسنح لي الفرصة الكافية لأكون مفهوماً في امريكا لان كتبي لم تكن مطبوعة هناك ، ولكن بغض النظر عن ذلك ورغم ان ١٠٠٪ مني هو امريكي وانا اكتشف ذلك اكثر فأكثر كل يوم ـ الا اني على صلة افضل مع الأوربيين ، ومساحتي في الحوارمعهم شاسعة .. استطيع التعبير عن افكاري بسهولة اكثر هناك .. كما ان امكانية فهمي من قبلهم كبيرة .. ويمكنني القول : انني على وئام كبير مع الاوربيين اكثر مما انا مع الامريكيين .

لقد قلت في كتابك حول باتشن بانه لايمكن للفنان ان يكون مقبولاً في امريكا مالم يساوم ذاته .. هل مازلت تؤمن بهذا القول ؟

ـ نعم وبشكل اكثر قوة من ذي قبل فانا اشعر ان امريكا ضد الفنان بشكل رئيسي وان عدو امريكا هو الفنان ، لانه يمثل التفرد والابداع .

فأمريكا هي اكثر دول العالم عملية وآلية بغض النظر عن الدول الأخرى .

ماالذي عثرت عليه في باريس في الثلاثينات ولم تجده في امريكا ؟

ـ شيء واحد ، هو اني وجدت الحرية التي لم اذقها في امريكا وسهولة الاتصال مع الناس الذين امتع بالحديث معهم .

وجدت الكثير ممن يشبهونني هناك واهم من اي شيء شعرت باني شخص محتمل .

لم اطالب احداً ان يفهمني او يتقبلني .. يكفيني ان اكون محتملاً ، وهذا مالم اشعر به ابداً في امريكا .. اضافة الى ذلك ان اوربا عالم جديد بالنسبة لي واعتقد اني سأكون مرتاحاً هكذا في اي عالم آخر مختلفاً عن عالمي وغريباً .

وهذا جزء من طبيعتي النفسية : الغرابة والشذوذ فانا احب كل ما هو غريب وشاذ .

بمعنى آخر انه كان من الممكن ان تجد نفس الشيء في اليونان لو كنت قد ذهبت اليها في عام ١٩٣٠ بدلاً من ١٩٤٠ ؟

ـ ربما لم اكن اعثر على الشيء ذاته ولكنني حتماً سأجد وسائل للتعبير عن الذات وانعتاقها وربما لتحولت الى نوع من الكتّاب يختلف عما انا عليه الآن ، ولكنني كنت اشعر اني سأجد نفسي في اي مكان غير امريكا ، ففيها كنت مهدداً ان اصبح مجنوناً او ان انتحر . فانا هناك وحيد ، وبعزلة تامة .

وماذا عن المنطقة الريفية (بك سور) التي عشت فيها .. هل عثرت على البيئة الملائمة هناك ؟

ـ اوه . لا لم اجد شيئاً هناك سوى الطبيعة . لقد بقيت هناك لانها كانت منطقة منعزلة .. كنت وحيداً وهذا ماكنت ابغيه . ولم اتعلم (سوى الآن) ان اكتب في اي مكان . لقد كانت الصين تغييراً رائعاً بالنسبة لي ففيها وضعت المدن خلف ظهري تماما لاني شبعت من حيواتها .. ولكني بالطبع لم اختر الذهاب اليها .

فقد كنت اصاحب صديقاً لي في جولة هنا او هناك لبيع البضائع وعندما تركني قال لي : ـ

اذهب الآن وحدك وقابل هؤلاء النسوة وسوف يجعلنك تتذوق طعم الايام والليالي الحقيقية ، فالريف هنا رائع واعتقد انه سيعجبك .

وبالفعل اعجبني فلم اكن قد سمعت بهذه المنطقة (بك سور) من قبل فقد كنت اعرف فقط منطقة (بوينت سور) من خلال كتاب روبنس جفرس (النساء في بوينت سور) الذي قرأته وانا جالس في مقهى روتوند الباريسي وهو الكتاب الذي لن انساه مطلقاً .

اليس من الغريب انك تعلقت بالطبيعة بهذه الطريقة وانت الذي كنت دائماً رجل مدينة ؟

ـ لقد كانت لديَّ دائماً طبيعة صينية ، ومن المعروف في الصين القديمة عندما تكبر الفتاة او الفيلسوف فان الواحد منهما ينزوي في الريف ليتأمل ويعيش في سلام .

أرى الصدفة تتدخل بشكل او آخر في حياتك ؟

ـ بالضبط ان كل شيء عظيم في حياتي حدث بهذه الطريقة ـ مجرد صدفة ـ وبالطبع انا لااصدق ذلك لانني اؤمن ان كل شيء لابد ان يكون وراءه غرض ما وقد كتب عليه ان يكون بهذا الشكل .

اما الباقي فتستطيع قراءته في طالعي ، وهذا هو جوابي الصريح .. وبالنسبة لي فكل شيء واضح امامي .

لماذا لم تعد ابداً الى باريس للعيش فيها ؟

ـ لعدة اسباب .. اولها لقد تزوجت بعد فترة قصيرة من وصولي الى الصين وبعدها رزقت اولاداً ولم اكن املك المال الكافي لترحيلهم .

وشيء آخر لقد كنت أحب الصين وليست لي رغبة في العودة الى حياة باريس .. فالاصدقاء قد رحلوا ..

لقد قالت (جرترود ستين) ان العيش في فرنسا قد صقل لغتها الانكليزية لانها لم تعد تتكلم بها في حياتها اليومية مما جعلها كاتبة ذات اسلوب متميز . فهل كان العيش في باريس له نفس التأثير عليك ؟

- ليست بهذا الشكل ، ولكني افهم ماذا عنت بذلك . فعندما كنت في باريس كنت اتكلم الانكليزية اكثر بكثير مما كانت تفعل (جرترود ستين) .. اي اني كنت اتكلم الفرنسية قليلاً جداً . ومع ذلك كنت مشبعاً بالفرنسية طوال الوقت .. فسماع لغة اخرى يومياً يقوي من لغتك الاصلية ويجعلك تدرك ظلال الكلمات والفوارق الدقيقة التي لم تكن تدركها من قبل .. كذلك تصيبك حالة نسيان حقيقية تجعلك شغوفاً بأسترداد تعابير وعبارات معينة .. اي تصبح اكثر وعيا بلغتك .

هل كنت على علاقة مع جرترود ستين وجماعتها ؟

- ابداً ، ليس لي علاقة معها او مع جماعتها فقد كنت حينها لااعرف الكثير عن اي جماعة .. ذئبا وحيداً ضد الجماعات والزمر والطوائف والديانات والمذاهب .

عرفت عدداً من السرياليين لكنني لم انتم اليهم او الى اي جماعة اخرى .

هل تعرفت على الكتاب الامريكيين في فرنسا ؟

- لقد عرفت والترلوينفل وصموئيل بتنام وميشيل فرانكل وشيروود اندرسون ودوس باسوس وشتاينبك والتقيت ساروبان في امريكا .

التقيتهم لبضع مرات لاأكثر ولم تكن لي مع اي منهم علاقة حقيقية . كان شيروود اندرسون من بين الكتّاب الامريكيين اكنّ لهم اعجاباً كبيراً .. ودوس باسوس كان فتى دافئاً ورائعاً - ولكن بالنسبة لشيروود اندرسون كنت احب اعماله ، اسلوبه ، لغته منذ البداية وكذلك احببته كرجل على الرغم من اننا مختلفان في معظم الامور وخاصة فيما يتعلق بامريكا .

كان يحبها ويعرفها عن قرب ويحب ناسها وكل شيء فيها اما انا فقد كنت خلافه تماماً ولكني كنت احب ان اسمع ماكان يقوله عن امريكا .

هل كنت تعرف كتّاباً بريطانيين ان الصداقة التي تربطك مع دوريل وبوويز قيّمة بلا شك .

- بالتاكيد دوريل كان صديقي ولكني لم اكن اعتبره كاتبا انكليزيا فقد كان في رأيي نقيضاً للانكليز في كل شيء .

اما جون كوبوويز فله تأثير كبير عليّ ولكني حينها لم اكن اعرفه ولم اسع لصداقته لاني لم املك الجراة على ذلك فقد كنت قزماً وكان هو عملاقاً .

لقد كان الهي ، معلمي ، معبودي التقيته صدفة حين كان يلقي محاضرات في اماكن تجمع العمال في نيويورك او في اتحاد كوبر . ولم يكن يكلفني سماع حديثه الا القليل . وبعد حوالي ثلاثين عاماً ذهبت لرؤيته في ويلز ولدهشتي الكبيرة وجدته يعرف اعمالي ويقدرها كثيراً الامر الذي اذهلني بشكل كبير .

هل عرفت اورويل في تلك الايام ؟

- ربما التقيته مرتين او ثلاثاً اثناء زيارته لباريس ولكني لااستطيع تسميته صديقاً ، مجرد معرفة عابرة ، كنت مجنوناً بكتابه (الفقر في باريس ولندن) اعتقد انه كتاب مهم جداً واعتبره افضل كتبه .

ورغم انه كان رائعاً على طريقته الخاصة ، لكنني اعتقد في النهاية انه احمق مثل العديد من الانكليز ، رجل ذو مبادىء .

حدثني عن كُتّاب الماضي العظام الذين اعجبت بهم بشكل خاص ؟ فلديك دراسات عن بلزاك ورامبو ولورنس .. هل هنالك نوع معين من الكتّاب تميل اليهم ؟

من الصعب التحديد . فالكتاب الذين احبهم متباينين للغاية . ولكن مايجمعهم انهم الكتّاب الذين تعلو قيمتهم عن كونهم مجرد كتّاب فقط .. فهم يمتلكون تلك الخاصية الغامضة التي تسمى الماورائية او السحرية او لاداري اي مصطلح استخدم .

هذا الشيء الصغير المتميز الذي يتجاوزه حدود الادب . فالناس يقرأون من اجل المتعة او لقضاء الوقت او ليتعلموا . اما أنا فلا اقرا ابداً لقضاء الوقت او للتعلم .. اقرا من اجل ان أتجاوز حدود ذاتي .. لاصل الى حالات الوجد .. دائم البحث عن الكاتب الذي يستطيع ان يرفعني فوق ذاتي .

لماذا لم تكمل كتابك حول د . هـ . لورنس ؟

- ببساطة .. كلما تعمّقت في الكتاب كلما قل فهمي لما انا فاعله . فقد وجدت نفسي في زحام التناقضات فانا لم اكن اعرف حقاً من

هو لورنس .. ولم يكن باستطاعتي ان اقيّمه او ان احدد معالم شخصيته . وبعد فترة من شروعي في الكتابة لم استطع ان اتواصل معه .. وقفت في حيرة من امري .. تائهاً في غابة كثيفة لااعرف طريق الخروج منها فتركت العمل .

مع انك لم تعانِ هذه المشكلة مع رامبو ؟

ابداً وبشكل يدعو الى الاستغراب

وفوق ذلك في كتاب رامبو لم اكن في صراع مع الافكار . اما لورنس فكان رجل افكار بكل معنى الكلمة وقد علّق ادبه على شماعة الافكار هذه .

الم تكن متفقاً مع افكار لورانس ؟

ـ ليس جميعها ولكني معجب بتساؤلاته ، ببحثه ، بكفاحه . وهنالك الكثير عند لورنس مما يجب الإتفاق معه ، لكن فيه اشياء اخرى تضحكني . امور كانت تبدو سخيفة وحمقاء ومضحكة .

اما اليوم فرؤيتي له افضل من السابق ولكن مع ذلك لاأرىٰ مايبرر الكتابة عنه .. في تلك الفترة كان يعني الكثير لي وكان مستحوذاً على تفكيري تماماً ، ام الآن ....

اعتقد ان الوقت قد حان للسؤال عن الكتابة المكشوفة ولااظنك تمانع . فقد اعتبرت خبيراً في هذا الموضوع . الم تكتب في مكان ما «انا مع البذاءة وضد الادب الاباحي» .

ـ حسناً ، انه شيء بسيط فالكتابة البذيئة هي كتابة مباشرة وصريحة . اما النوع الاباحي فهو نوع ملتو وغير مباشر وانا اؤمن في قول الحقيقة حتى لو اقتضت الضرورة ان تكون مثيرة للاشمئزاز ومصدمة ولست مع اخفائها .

بمعنى أخر ان البذاءة هي عملية تطهير بينما الاباحة لاتضيف الا ظلاماً .

ماذا تعني بالتطهير ؟

ـ اعني انه كلما تهدمت احدىٰ الممنوعات ، تفجر شيء حيوي ورائع .

وهل كل الحرمات سيئة ؟

ـ ليست تلك التي بين البدائيين . فهنالك سبب للتحريم في الحياة البدائية ولكن ليس في حياتنا ، في المجتمعات المتحضرة . فالمحرمات اذن خطرة وغير صحية . والناس المتحضرون لايعيشون وفق قوانين او مبادىء اخلاقية من اي نوع .

فنحن نتكلم عنها ونتزلف بها ولكن لااحد يؤمن بها حقاً ... لااحد يطبق هذه القوانين فلا مكان لها في حياتنا .

وفوق كل شيء ان هذه المحرمات ماهي الا آثار بغيضة ونتاج للعقول المريضة ويمكنك القول بأنهم الناس الجبناء الذين لايملكون الجراة للعيش كما ينبغي فراوا انه من الاسلم لهم ان يتستروا برداء الدين والقيم وبالتالي يفرضوا اشياءهم علينا .

من المعروف عنك انك متدين جداً ؟

ـ نعم ، ولكن دون ان اعتنق مبادىء اي دين .. ببساطة اني احمل احتراماً للحياة وأخذ جانبيها بدءاً من جانب الموت .

ومرة اخرى اعود للقول ان كلمة الحضارة مرتبطة مع الموت في ذهني ، وعندما استخدم هذه الكلمة اجد الحضارة مشلولة ، مخيبة وتافهة . ودائماً ماكانت هكذا بالنسبة لي فانا لاأومن بالعصور الذهبية ... لان العصر الذهبي كان يخص قلة من الناس فقط ، قلة مختارة .

اما الجماهير فكانت تعيش في بؤس ، مؤمنة بالخرافات ، جاهلة ، مضطهدة ومازلت مؤمنا كبيراً بشتبنغلر وستجد عنده الجواب لكل شيء .. فقد اظهر التناقص بين الثقافة والحضارة . فالحضارة هي المرحلة التي يقف عندها تطور الثقافة .

لقد تحدث دوريل عن البذاءة كأسلوب الكتابة في مقالة كتبها قبل عشر سنوات في مجلة هو راين (الافق) فهل تعتبرها انت كذلك ؟

ـ اعتقد اني اعرف ماقصده دوريل بذلك ، فهو يقصد انها اسلوب دهشة . ربما كتبت انا بهذه الطريقة بشكل غير واع ولكني لم استخدمه عن عمد ابداً . فقد استخدمت كلماتي بشكل طبيعي كما لو كنت استعمل اي طريقة اخرى للتعبير .

كان ذلك بالنسبة لي مثل التنفس جزءاً لايتجزأ من عملي المتكامل .

احياناً تمر عليك لحظات تكون فيها بذيئا وتليها اخرى تكون بعيداً عن هذه الحالة .

ولكن من الممكن ايضاً ان يبالغ فيه ؟

ـ ربما .. ولو حدث فما الضرر الذي سيسببه ؟ وما الداعي لكل هذا القلق والخوف ؟ مجرد كلمات . كلمات .. ماذا فيها لنخافها ؟ او نخاف من الافكار ؟

فلنفرض ان هذه الكلمات كانت مقززة للنفس .. هل نحن جبناء ؟ الم نجرب في حياتنا اشياء كثيرة ؟ الم نكن على حافة زمن مهلك ؟ الم نخض حرباً دموية ونتعرض للامراض والطاعون والمجاعة ؟ فأين يكمن التهديد في الاستخدام المبالغ فيه للكلمات البذيئة ؟ اين يكمن الخطر ؟

لقد قلت مرة ان الكتابة الفاحشة هي كتابة دقيقة مقارنة بذلك النوع من كتابة العنف المنتشرة في الكتب الامريكية السوقية ؟

ـ نعم لقد كانت هذه الكتابات السادية الوضيعة منفره بالنسبة لي .. اما كتاباتي فدائماً كنت اقول انها كتابات صحية لانها مبهجة وطبيعية . فانا لاتناول اي شيء لايقوله الناس او يفعلونه طوال الوقت .

وكل الافكار التي اكتبها موجودة حولنا .. نتنفسها كل يوم والناس يرفضون الاقرار بها .

فما الفرق بين الكلمة المطبوعة والكلمة المحكية ؟ لقد مر زمان على الادب الانكليزي كانت فيه معظم الامور مسموحة فيه ولم نكن نعاني من مثل هذه المحرمات فقط في المائتين او الثلاثمائة سنة الاخيرة تغيّر كل شيء واتخذنا هذا الموقف المثير للغثيان .

ولكن حتى في كتابات تشوسر لانجد الكلمات التي تجدها عند هنري ميللر ؟

ـ ولكنك تجد العديد من المباهج والواقعية السليمة وتستمتع بحرية الكلام .

مارأيك في تعليق دوريل في مقابلة له في مجلة (باريس رفيو) حول كتابك (الربيع الاسود) بانه عندما اعاد قراءة بعض اجزائه وجدها بذيئة اكثر من اللازم .

ـ هل قال ذلك ؟ حسناً اسمح لي ان اقول لك ان تلك الاجزاء هي التي استمتع بها اكثر من غيرها .

لقد بدت لي رائعة عندما قرأتها في المرة الاولى ومازال اعتقادي نفسه لحد الآن .

ربما كان دوريل يتكلم فقط .

لماذا كتبت كثيراً عن الجنس ؟ وهل يعني لك شيئاً خاصاً ؟

ـ من الصعب الاجابة على هذا السؤال ، فما اعتقده انني كتبت عن الجنس بنفس القدر الذي كتبت فيه الكتابات التي دعاها النقاد والمعارضون لي بالهراءات .

ولكنهم اختاروا ان يركزوا على الجنس فقط وكل ماأستطيع قوله هو ان الجنس له دور كبير في حياتي فقد عشت حياة جنسية غنية ولم اجد مايبرر اهمالي لهذا الجانب .

هل للجنس علاقة بتركك للحياة في نيويورك ؟

لااعتقد ذلك . ولكن كل من عاش في امريكا يدرك ان الهواء في فرنسا مشبع بالجنس فهو يحيطك في كل مكان .

ولكن الآن انا لاأشك بان الامريكيين يمارسون علاقاتهم الجنسية بقوة وعمق وبتنوع . ولكن بجو يختلف عن ذلك الذي يحيطك في فرنسا .

اضافة الى ان النساء في فرنسا يلعبن دورا كبيرا في حياة الرجال فمنزلتهن افضل مما هي عليه في امريكا ..

فالمرأة في فرنسا تؤخذ بنظر الاعتبار كانسان وليس كزوجة او عشيقة وكذلك يفضل الفرنسيون صحبة النساء على عكس الانكليز والامريكيون فيبدون انهم يمقتون صحبة افراد جنسهم فقط .

ومع ذلك فان حياتك في (ڤيلا سوار) كانت حياة ذكورية بحته .

ليس بالضبط ، فالنساء كن يحطنني على الدوام . وفي الواقع كان هنالك العديد من الاصدقاء . وهذا شيء تجده في طالعي فانا رجل كتب عليه تكوين الاصدقاء ربما يكون هذا العامل الاكبر في حياتي ويجدر بي التطرق اليه .

عندما بدأت الكتابة بدأت ادرك كم انا مدين للآخرين فقد ساعدني الاصدقاء والغرباء على السواء طوال حياتي . فما حاجتي الى النقود والاصدقاء يحيطون بي ؟ وماذا يريد اي امرئ اذا كان لديه اصدقاء .. اصدقاء العمر ، الموت الشيء الوحيد الذي جعلني افقدهم .

لنتحدث عن الرسم .. لقد شعرت بالدافع الى الكتابة في حوالي منتصف العشرينات . فهل بدأت الرسم بنفس الفترة على وجه التقريب ؟

ـ بعد هذه الفترة بقليل ، واعتقد في عام ١٩٢٧ او ١٩٢٨ كانت بدايتي في الرسم وبالطبع لم تكن بنفس الجدية .

فرغبتي في الكتابة هي شيء مهم جداً في حياتي وان بدء الكتابة في وقت متأخر (في عمر الثالثة والثلاثين) لايعني باني لم افكر فيها مسبقاً فقد كنت انظر لعملية الكتابة على انها شيء

بعيد عني ، ولم اكن اظن اني املك القابلية ، ولا اؤمن بنفسي ككاتب وفنان . ولم اجرؤ على تخيل الشخص الذي يجلس امامك .

بالنسبة للرسم ، لم افكر بهذه الطريقة فقد اكتشفت ان هنالك جانباً أخر في نفسي ممكن ان استغله .

فالرسم يعطيني متعة كبيرة ، فهو إعادة خلق ومحطة راحة من متاعب الاشياء ؟

اما زال الرسم بالنسبة لك كلعبة تلعبها ؟

بالطبع ليس اكثر .

ألا تجد ان هنالك علاقة جوهرية تربط بين الفنون ؟

ـ بالتاكيد ، فلو كنت خلّاقاً في اتجاه معين فانت كذلك في الآخر .

وكما تعرف اساساً كانت الموسيقى هي الشيء الاهم بالنسبة لي . فانا اعزف البيانو واتمنى ان اصبح عازفاً جيداً ولكنني لااملك الموهبة لذلك .

ومع ذلك فانا مشبع بالموسيقى ويمكنني القول بانها تعني لي اكثر من الكتابة والرسم ، فهي تعزف دائماً في جمجمتي .

عرفناك متحمساً جداً لموسيقى الجاز ؟

ـ هذا ماكنته . ولكني لم أعد املك هذا الحماس اليوم . فانا اعتقد ان الجاز اليوم فارغ جداً ومحدود للغاية .

ويؤسفني مصير هذه الموسيقى الذي يشبه ماحدث للسينما . فقد اصبحت موسيقى اتوماتيكية يوماً بعد أخر ، فهي لم تعد ناضجة وغنية وتشعرك وكأنك تشرب الكوكتيل . وماأريده انا هو ان اشرب شيئاً آخر .

كتبت عدة مقالات حول فن السينما في الثلاثينات فهل سنحت لك الفرصة لممارسة هذا الفن ؟

ـ لا .. ولكني مازلت أمل في مقابلة من سيعطيني هذه الفرصة . فما يؤسفني حقاً عدم استغلال فن صناعة السينما بشكل ملائم فهو فن شاعري بامكانه احتواء الفنون الأخرى .

فكر فقط بعنصري الحلم والخيال .. هل تجد لها اثراً في الأفلام اليوم ؟ .. لمسة بسيطة بين الحين والاخر .

ثم ان جميع الادوات التكنيكية التي بحوزتنا لم نستخدمها حتى الآن .. بأمكاننا الحصول على روائع لامعقولة وعجائب ومتع وجمال لامحدود .. وانظر مابين ايدينا الآن مجرد قمامة .

ففن السينما هو اكثر الفنون مقدرة على التعبير بحرية وبامكاننا تقديم المعجزات من خلاله .

وحقيقة اني سأرحب باليوم الذي تحل فيه السينما محل الأدب فتنتفي الحاجة للقراءة .. فوجوه الابطال وايماءاتهم تعايش ذاكرتك عند مشاهدتك الافلام الشيء الذي لايحدث عند القراءة .

فانت تعطي نفسك بأكملها للفلم الذي يستحوذ عليك ويقنعك .. وهذا لايحدث حتى عند الاستماع الى الموسيقى .

فجو الحفلة الموسيقية التي تذهب اليها سيىء ، فالناس يتثاءبون وربما قد يغلبهم النعاس لطول البرنامج او لان المقطوعات التي يستمعون اليها لاتنسجم مع مزاجهم .

اما في السينما فانت تجلس في الظلام وتتوالى الصور وتغيب كمطر من الشهب ينهمر عليك .

هل هذه رؤية فلم حول كتابك «مدار السرطان» ؟

ـ هنالك اشاعات حول ذلك .

لقد جاءتني عروض بهذا الخصوص ولايمكنني ان اتخيل كيف يمكن لاي شخص ان يخرج فيلما من هذا الكتاب .

هل يعجبك ان تفعل ذلك بنفسك ؟

ـ ابداً . لاني اظن انه من المستحيل تقريباً عمل فيلم من هذا الكتاب . فانا لاأرى انه يحتوي على قصة . هذا شيء والشيء الآخر انه يعتمد بشكل كبير على اللغة .

وربما يستطيع المرء ان ينقل هذه اللغة الاستوائية الى اليابانية او التركية ولااعتقد انه من الممكن نقلها الى الانكليزية ،

فالفلم هو بالتحديد وسيلة درامية تشكيلية اساسها الصوره .

الم تكن حكماً في مهرجان كان السينمائي في العام الماضي ؟

ـ نعم ، على الرغم من اني كنت اختياراً مشكوكاً فيه ، فانا اعتقد ان الفرنسيين اختاروني ليعبّروا عن تقديرهم لاعمالي . وبالطبع كانوا يعرفون باني مولع بالسينما .

ولكن عندما سألني صحفي فيما اذا كنت مازال احب الافلام اجبته باني بالكاد أرى القليل منها .

فقبل خمس عشرة سنة من الآن وانا لم أر سوى عدد قليل جداً من دور السينما الجيدة .

وبالطبع مازلت في داخلي سينمائيا .

ماهو رأيك بالاسلوب الدرامي بعد ان كتبت مسرحية ؟

ـ انها الوسيلة التي تمنيت دائماً أن اتعامل معها ولكن كانت تنقصني دوماً الشجاعة لذلك .

وتحدثت في كتابي «الارتباط» Nexus **عن الحياة الوضيعة التي كنت اعيشها آنذاك وعن كفاحي من اجل الكتابة .**

ووصفت بشكل حيوي كيفية محاولتي لكتابة مسرحية حول الحياة التي كنا نحياها آنذاك .. تلك المحاولة التي لم اكملها ابداً واعتقد اني توقفت عند الفصل الاول .

وقد علقت امامي على الحائط خطة مفصلة لمسار المسرحية التي كان بأمكاني التحدث عنها بكل روعة ولكني فشلت في اخراجها للوجود .

ويمكنني ان اقول ان المسرحية التي كتبتها مؤخراً جاءت بمحض الصدفة حيث كنت اعيش حالة ذهنية خاصة ، فلم يكن لديّ عمل اعمله ولا مكان اذهب اليه ولاطعام كاف لآكله وكل معارفي بعيدون عني .

فقلت لنفسي لماذا لااجلس واحاول تاليف مسرحية ؟

وعندما بدأت الكتابة لم تكن لديّ اية فكرة عما كنت انوي كتابته ، وما ان بدأت حتى اخذت الكلمات تتدفق عليَّ دون صراع ، دون جهد يذكر .

وما هو موضوعها ؟

ـ حول كل شيء ولا شيء ، وحقيقة انا لااعتقد ان في ذلك اية اهمية .

فهي نوع من المسرحيات الهزلية او الساخرة مع عناصر سريالية موسيقية تبعث من آلة الفونوغراف .

لااعتقد ان لذلك كله اية اهمية تذكر ، وكل ما استطيع قوله انك لن تستطيع النوم بعد مشاهدتها .

هل ستستمر في الكتابة للمسرح ؟

ـ نعم ، اتمنى ذلك .. والمسرحية القادمة ستكون تراجيدية او كوميدية تدفع الناس للبكاء .

هل ستواصل كتابة الجزء الثاني من كتاب «الارتباط» Nexus

ـ بالتأكيد ، هذا ما يجب ان افعله ولكني لم ابدأ به لحد الآن ولقد عملت عدة محاولات وتخليت عنها .

ماذا تعني بانك يجب ان تكتبه ؟

ـ اعني ، يجب ان اكمل مشروعي هذا الذي خططت له عام ١٩٢٧ واعتقد ان احد أسباب تأخري في اكماله هو اني لااريد ان اسير بالعمل الى النهاية ، لان هذا يعني العودة الى البداية من جديد ، اتخاذ منحىً جديد واكتشاف عالم جديد .

لااريد ذلك ، لاني لااريد ان اكتب عن تجاربي الخاصة بعد الآن .

لقد كتبت كل الكتب التي تضمنت سيرتي الذاتية ، ليس لاعتقادي باني شخص مهم بل ـ وهذا سوف يجعلك تضحك ـ لاني اعتقدت عندما بدأت الكتابة اني احكي اكبر معاناة تراجيدية يمكن للانسان ان يحتملها . وعندما واصلت ذات الكتابة ، ادركت اني لم اكن سوى «هاوي» معاناة . وبالتأكيد اخذت نصيبي الكامل منها ولكني لم اعد اؤمن بانها كانت على تلك الدرجة من المأساوية . لذلك اطلقت على ثلاثيتي اسم (الالم الوردي) .

واكتشفت ايضاً ان تلك المعاناة كانت ضرورية بالنسبة لي لانها فتحت الطريق امامي الى الحياة السعيدة من خلال مصافحتي للمعاناة نفسها . فعندما يعاني المرء ، وتذوي روحه من اجل الآخرين يتفتح قلبه مثل زهرة يانعة . وبالطبع انت لاتموت ، لااحد يموت ، حيث لاوجود للموت .. كل ماهنالك انك تصل الى مستوى جديد من الرؤية ، ومملكة جديدة من الوعي وتتعرف على عالم مجهول جديد .

بالضبط مثلما لاتعرف من اين جئت ، فانت لاتعرف الى اين انت ذاهب .

ولكني اؤمن بشدة ان هنالك شيئاً ما قبل مجيئنا وبعد ذهابنا .

كيف كان شعورك عندما اصبحت مشهوراً واصبحت كتبك الاكثر رواجاً بعد تلك السنوات الطويلة من معاناة الفنان المبدع ؟

ـ حقيقة لم اشعر بأي شيء فكل هذا الامر بالنسبة لي غير حقيقي ولايعنيني ابداً بل في الواقع انا امقته فهو لايعطيني اية متعة .

وما أراه لايضيف سوى تمزق الى حياتي وتطفل جديد وهراء اضافي . فالناس تهتم بشيء لم يعد يهمني البتة ، وهذا الكتاب الذي ارتفعت مبيعاته لم يعد يعني لي شيئاً . ويعتقد المهتمون به ان من الرائع بالنسبة لي ان اكون مرغوباً وان يقبلني عدد كبير من الناس .

اما بالنسبة لي فاشعر اني قد اصبحت مقبولاً منذ زمن طويل على الاقل من قبل اناس يهمني جداً ان يقبلوني .

فلا يعنيني ان اكون مقروءاً من قبل العامة . بل على العكس إنه امر مؤلم لانهم قبلوني لاسباب خاطئة وهي دافع الاشارة وهذه بعيدة عن كفاءتي الحقيقية .

ولكن هذا جزء من التقدير الذي كنت متيقناً انك ستلقاه يوما ما ..

ـ بالطبع ، ولكن ألا تظن ان التقدير الحقيقي والوحيد الذي يأتيك

هو من اولئك الذين يساوونك في مستواهم اي انداداك . هؤلاء هم الذين اعيرلهم اهمية .

وقد حظيت باهتمامهم منذ سنوات مضت .

أياً من كتبك تعتبره الافضل ؟

ـ دائماً اقول .. «عملاق ماروسي» هو افضل ماكتبت .

ولكن معظم النقاد يقولون ان «مدار السرطان» هو الاعظم ؟

ـ عندما اعدت قراءة «مدار السرطان» وجدته كتاباً جيداً اكثر مما كنت اظن . لقد اعجبت به ، وفي الواقع لقد ادهشني .

فانا لم الق نظرة عليه لعدة سنوات واعتقد انه كتاب ممتاز ويملك خصائص دائمية . ولكن (عودة ماروسي) يختلف عنه .. انه يعبر عن مستوى آخر من حياتي وتفكيري .

فهو كتاب ممتع يعبّر عن الفرح ويمنح الفرح .

مـاذا حل بكتـابـك (كـوكبـة التنـين ومسـار الشمس) الذي اعلنت عنه قبل عدة سنوات ؟

ـ لاشيء . لقد طواه النسيان .. واعتقد ان من الممكن ان اعـود لكتابته في يوم ما . فقد كانت فكرتي ان اكتب كتاباً صغيراً جداً اشرح فيه مغزى محـاولاتي لكتابـة جميع الكتب السـابقة التي تناولت سيرة حياتي .

بمعنى آخر كنت اريد ان انسى ماكتبته واحاول مرة اخرى ان ابيّن ماالذي كنت آمل ان اعمله .

ربما تبين هذه الطريقة اهمية العمـل الكبيرة من وجهـة نظر الكاتب نفسه .

وكما تعلم فوجهة نظر الكـاتب ماهي الا واحـدة من العديـد وتضيع فكرتـه حول اهميـة عمله الخـاص في صخب الاصوات الاخرى .

فهل يعرف الكاتب عمله حقاً بنفس الكيفية التي يتخيلها فيه ؟

انا شخصيا لااعتقد ذلك . وفي رأيي ان الكاتب ماهو الا وسيط وفي اللحظة التي يتجرد فيها من غيبوبة الكتابة تصيبه الدهشة لما قاله وكتبه .

● اجريت هذه المقابلة في لندن عام ١٩٦١

■■■

كاكي فلاح

(١٩٢٨)

▪ ترجمة وتقديم

د . عز الدين مصطفى رسول

في مقدمة ديوانه الأخير (١٩٨٠) سميته بشاعر وثبة كانون ، إذ كان واحداً من أبرز الشعراء الكرد ، الذين أسهموا بنضالهم وشعرهم في أحداث وثبة كانون الثاني ١٩٤٨ وما بعدها ، ودفع من أجل ذلك الثمن سجناً وتشريداً لسنوات طويلة . غير أنه لم يبدأ مسيرته مع الشعر في الوثبة بالذات ، بل بدأها فيما يمكن أن يسمى بنذير العاصفة في العراق ، منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية الى الوثبة المباركة .

في إجتماع جماهيري حاشد بعد وثبة كانون ، قدم الفتى القادم من قصبة چوارتا ليكمل دراسته المتوسطة في السليمانية بإسم (كاكه ى فه للاح) - أي الأخ الكبير للفلاح ، وكان قدومه هذا وزيه والتصاقه بأجواء الكادحين يوحي بذلك ، ومن خلال هذا البروز المتميز بأشعار حماسية لصيقة بالظرف وبمشاعر الشعب ، طغى هذا الاسم على اسمه الحقيقي (محمد محمد أمين قادر) وأصبح ذلك إسماً يعرف به الى يومنا هذا بين الناس وصار يستخدمه ليذيل به كل نتاجه ، بل صار ابناؤه الذين دخلوا ميدان الكتابة يستخدمونه أيضاً .

وعندما بدأت مسيرة الشعر عند كاكه ى فلاح مندمجاً مع الشعب والنضال ، لم تقف هذه المسيرة عند المنطلق متسمة بالحماس وشعر الإهابة فقط ، بل اخذ الشعر لنفسه مسيرة متوازية ليندمج ويغنى بالثقافة العامة والانكباب على الشعر الكلاسيكي والحديث والإغتراف من معين الحياة بكل أبعادها . ومن مميزات هذه المسيرة أنها لم تتوقف لحد الآن ولم تنقطع ولم تسمح لغبار التخلف في النيل من بريقه المبرر . ففي أدبنا الكردي ظاهرة توقف عدد من شعراء ذلك الجيل منذ سنوات ، أو عشرات السنوات أيضاً ، كما ان هناك ظاهرة التقوقع والتكرار عند البعض . أما شاعرنا كاكه ي فلاح فمازال يعطي بسخاء ، ونتاجه متميز بالتطور والتجدد بخطى هادئة ، بعيد عن القفزات التي يفضلها البعض ، وهو يحافظ في هذا التطور والتجدد على سلامة المنطلق والوفاء له ، وإعتبار اللاحق استمراراً له ، سواء في الشكل أو المحتوى . وفي ذلك تكمن - في رأيي مكانة الشاعر في مسيرة أدبنا المعاصر ، وهذا لا يعني انني افضل مثل هذه الحالة بالنسبة لأي شاعر . فلكل مقام مقال - كما قيل . فالاستمرار والتواجد والتطور قد جعل من شاعرنا - حسب رأيي - واحداً من أبرز شعراء الجيل ، كما جعله مثل هذا التعامل مع الشعر ودمجه وإغنائه بالثقافة وتجارب الحياة واحداً من المثقفين البارزين - واحداً من أبرز شعراء الجيل ، كما جعله مثل هذا التعامل مع الشعر ودمجه وإغنائه بالثقافة وتجارب الحياة واحداً من المثقفين البارزين - الذين تثقفوا ذاتياً - وأطلعوا على منابع الثقافة وعلى آداب الشعوب بلغاتها . ولم تنعزل هذه التجربة عن العطاء أيضاً . فصار له باع طويل في ميادين عطائية أخرى ، كالبروز بين المختصصين في أدب الأطفال ، ودخول ميدان النقد بعمل بارز هو كتابه «مسيرة الشعر الكردي الحديث» . وبمقالات نقدية متميزة ، وبتكريس جهد واضح للعمل في الصحافة سواء في إصداره لجريدته «زين» الأدبية الأسبوعية عدة سنوات ، أو في إسهام مستمر ملحوظ في الصحافة الكردية لحد الآن . كما إن له إسهامات مشهودة في نشر الآثار الأدبية وتحقيق الدواوين القديمة .

يتسم شعر كاكه ي فلاح من حيث الشكل بما اعتدنا تسميته بمدرسة .. «كوران» .. ، أي اللجوء الى المفردة النقية المتداولة وإستخدام الأوزان الشعبية ، المنبعثة ، المستخدمة في الفولكلور الكردي . أما الصور الشعرية والمحتوى الفكري فتغنينا هذه النماذج عن التحدث عنها ، لاسيما أننا في ميدان تعريف عام ولسنا بصدد الدراسة والنقد .

نماذج

لماذا يقول الشاعر شعره

عندما تذوب الهموم الصلدة
وتغدو دموعاً زاهية
يقولون : ها قد خف الوطأ على الجسد
أما الذين تثقل هومهم
في أعماقهم
ويقتاتون بأنفسهم على أنفسهم
ولاتعرف عيونهم الدموع
فما أثقل الرصاص

على قلوبهم .
وإذ تنقل الهموم الخضر
قلب الشاعر
فما العمل .
إذا لم يقل شعرا
فعلى الغيوم ان لا تهطل
في اوج مواسم الهطول
وعلى الربيع ان يكون عقيما
لا تزهر به الورود

إذا لم يقل الشاعر
شعرا
رغم همومه الكثيفة
فعلى العين ان لا تكون للبصر
وعلى الاذن ان لا تكون للسماع
وعلى القلب ان لا يكون
للخفقان والحياة

إذا لم يقل الشاعر شعراً
رغم كل الهموم والمخاضات
فعلى الأم أن تكون عاقرا
وعلى الطفل أن لا يتنفس
وعلى ثغر الرضيع
أن لا يعرف ما البسمة ؟

يقول الشاعر شعره
كي تذوب همومه الصلدة
وتضحى دموع شعر
وتضحى أمطار شعر
وتضحى ورودا وربيع شعر
وتضحى عيونا
وتضحى آذانا وتضحى قلوباً
لترى وتسمع
وتخفق قلوب الشعر
إذا عقم الشاعر
فما هو عقم الشاعر
فما هو بابتر
إذ أنجب شعراً
وإذا ازدهرت عيون وشفاه وليده
فتلك هي بسمة وشعاع إبتسامة .

أنت ذلك الـ (أنت)

إن كنت صامتاً
فلا تتصور أنني كنت في الأيام الغابرة
ركاماً
لا بل جمرةً
خمدتْ رويداً رويداً
حتى غدوت اليوم
حفنة باردة من رماد

إن كنت صامتاً
فلا تظنن أن حنين الماضي
هو عصفور صغير
شلَّ لسانه
أمام الأعاصير والزمهرير
ونسيَ التغريد

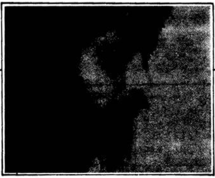
إن كنت صامتاً
فلاتشكن أن الأحساسيس الدافئة
قد أضحت
أمام عواصف الآلام
أعشاباً خريفية
تهتز بالرياح العاصفة
لاتعرف الهدوء والسكون
ولاتعرف قراراً

إن كنت صامتاً
فلاتظنن
أن شجرة ذاكراك وحبّك
قد انهمرت اوراقها
ولا تحتضن البراعم مرة أخرى
ولا تخضر وتورق أبداً

إن كنت صامتاً
فثق أن صمتي
هو صوت ،
هو صوت ،
أتدري لماذا ؟
لأن حنيني
وأحاسيسي الصادقة
جمرة لن تغدو ركاماً
وحبي طائر
مامن قوة تشلّه
وتدجنه
فذكراك شجرة يانعة
خضراء أبداً
ولن تضحى دون فسائل
وبوادر
ودون إبتسامات البراعم
أنت ذلك الـ (انت)
وتلك الجوهرة التي
أكاد أقول عنك
أن لا جوهرة أخرى
تماثلك

نص ونقد

■ محمد زفزاف



النص

يد طويلة

قالت والدتها بدون تردد :

ـ ماذا سنفعل يابنتي ؟ ماعليك الا ان تتزوجيه . لانملك شيئا انا وجدُتُك . ثم انه ابن الجاري . والجاري هو الذي يحكم . يدخل من يشاء الى السجن .

لم يكن يهمها الزواج من هذا او ذاك . ولكنها كانت تخاف الزواج من ابن الجاري . فهو رجل طلق اكثر من امراة . ورات بنفسها كيف كان يجرهن من شعرهن . وسط القرية او قرب النبع . وكيف كان يرفسهن دون ان تستطيع احداهن مقاومته ، حتى ولو كان ذلك في مقدورها . وإذا قبلت الزواج منه فلابد ان مصيرها سيكون مثل السابقات .

زوجها مات منذ ثلاثة اشهر فقط . تحت رصاص الجنود الاسبان ، عندما كان يقوم بعملية تهريب قرب عرباوة . الان هي وحيدة مع امها وجدتها وطفلها الصغير لكنها لاتستطيع ان ترفض الزواج من ابن الجاري . تصورت ان بامكانه ان يهدم سقف البيت فوقهن ، قبل ان ياخذهن جميعا الى السجن .

ذهبت عند احدى جاراتها التي كانت متزوجة بخماس ، وهذه الاخيرة قالت لها ايضا :

ـ ليس بمستطاعتك ان تفعلي شيئا . انا اعرف ابن الجاري انه جن والعياذ بالله لايمكن ان تقولي بانه بشر . من اجل طفلك تزوجيه واصبري ، اسحري له ، اطبخي له شبدق الجمل واقتليه .

ـ انا لااستطيع ان اقتل حتى ذبابة ، ثم ان الروح عزيزة عند الله .

ـ واذن تزوجيه قبل ان يزج بك في السجن .

كلهن يخفن . كلهم يخافونه . في الواقع . لم يكن مثل الجن ـ لان لااحد راى جنيا في حياته ـ ولكنه كان مثل الماعز ينط مثلما ينط الماعز ، خفيف الحركة . عيناه يقظتان . يميل رزته فوق راسه يمينا او شمالا في نخوة الاسياد ـ طبعا اذا كانت للاسياد نخوة ـ احيانا يحلو له ان يطوّح ببلغته في الفضاء لكي يتلقفها بيده كي يعيدها الى قدمه التي تظل معلقة . تصرفاته غريبة . إنها تصرفات ابن الجاري ، هذا الذي لايكاد يرى في المداشر . ويبدو ان الجاري متزوج في كل مدشر . شيخ كبير السن . لكنه يفتعل مهابة العملاء . ولقد شوهد الى جانب المسؤولين الفرنسيين ذوي القبعات مرارا ، في بعض الحفلات الرسمية .

عندما استمعت رقية الى زوجة الخماس اجهشت ببكاء صامت وضمت طفلها الصغير اليها ، ثم بكى الطفل نفسه . هدهدته فسكت ، وان ظل يصدر انينا .

اضافت زوجة الخماس .

ـ ماعليك الا ان تقبلي ، ولو لم يكن في عنقك والدتك وجدتك لكنت فرزت بابنك الى مكان آخر . وانت ـ تبارك الله ، صغيرة وشابة . تستطعين ان تشتغلي في الحصاد او جني الزيتون ، او صنع الاواني من الطين وكل شيء . لايمكنك ان تموتي جوعا . فانت امرأة حقيقية كما اعرفك . والمرأة الحقيقية هي التي تشتغل بيديها ، لا التي تنتظر زوجها حتى يعود اليها بلقمة .

ـ انت تعرفينني ، لقد كنت افعل كل ماتقولين عند ماكان المرحوم حيا . ومازال قادرة على عمل كل شيء لولا ابن الجاري هذا .

كل النساء كن يتحدثن عن هذا الزواج . اما الرجال فلم يكن يهمهم الامر ، لان اي امرأة مات عنها زوجها لابد ان تستر نفسها بزواج آخر ، حتى بأقرع او اعور او زحاف . ليس في ذلك اي غضاضة فالقرية مليئة بالنساء المتزوجات بالقرع والعمي والصم والبكم والزحافين . الرجل يبقى دائما رجلا والمرأة تبقى دائما امراة . والمحظوظة اذن من تتزوج ابن الجاري . والفقيه يقول لهم عندما يرى او يعلم ان زوجا قد اشبع زوجته رفسا : «اولا ، النصيحة الحسنة ، ثم الهجر في المضاجع ، واذا لم ينفع كل ذلك ، فعليه ان يضربها ضربا غير مبرح ، واذا كان راسها متحجرا ، فما عليه الا ان يطلقها .» واذن فان كل الرجال لم يهتموا ككل النساء بهذا الزواج . ماكان يضربهن او يطلقهن الا لعيب فيهن انه ابن الجاري ، وعليهن ان يحترمنه .

وقالت لها زوجة الخماس مرة اخرى :

ـ اذا كان مجنونا فكوني انت عاقلة .

ـ اخشى ان يقتلني . وانا اريد ان اعيش من اجل ولدي . لااخاف الموت

عندما أذهب عند الله . ولكني أريد ان اعيش من اجل الصبي . فهو من لحمي ودمي انه ابني . انظري اليه . اريده ان يصبح من رجال المخزن عندما يكبر .

- إذا صبرت وتزوجت ابن الجاري . فإن ابنك عندما يكبر يمكنه ان يصبح واحدا من اهل المخزن . ثلاثة ايام فقط مرت على اعلان ابن الجاري عن رغبته في الزواج برقية . اعلن الرغبة كنزوة ، وكان بامكانه ان يعلن الرغبة في الزواج بغيرها . لكن شيطانه هداه اليها . وطيلة الثلاثة ايام وهي لاتعرف ماتفعله بنفسها . تأكل وتشرب ولاتعرف انها تأكل وتشرب . تتعثر . تجلس احيانا على مجمر ، معتقدة انه مصطبة او عتبة . تتصوره احيانا وهو يقفز فوق النار والاشجار مثل جني . تصورته ايضا وهو يمسك بشعرها يجرجرها في الوحل والصبي يبكي ويناديها ، رأت كذلك الصبي حافيا . غارقا في بركة من الماء والوحل وقد تلطخ وجهه . خيالات كثيرة كانت تراودها . وسمعت اصواتا كثيرة في كل مكان : «ماعليك الا ان تصبري» : غير انها لم تصبر .

استيقظت ذات صباح ندي . انسلت مع ولدها من البيت . ومشت في حقل الزرنيخ الشائك على طرف القرية . كانت العصافير قد استيقظت ، وبعض الدواب تلوح لها في الخلاء العاري . رأت رجلا راكبا حصانا . وذهبت لتنتظره على الطريق الطيني . الحصان يسير بخبب بطيء . وعندما وصل الرجل الى المكان الذي تقف فيه ، جثت على الارض امام الحصان . رفعت عينيها الى الرجل العجوز ذي اللحية البيضاء مثل العهن المنفوش .

«ياسيدي اردف معك هذا الصبي . انا قادرة على المشي حتى أخر الدنيا»

لم يقل الرجل كلمة . وانما تناول الصبي من والدته ووضعه امامه . امسكت بذيل الحصان الذي استانف الخبب . اخذت تهرول وراءه حافية . قدماها ترتطمان بالاحجار وهي لاتشعر بشيء . المهم هو الفرار وكانت تتصور ابن الجاري يقفز خلفها . ويفعل بها مايمكن ان يفعل بامرأة غيرها . وكان ذلك التصور يزيد من قوتها فتتشبث اكثر بذيل الحصان . وعندما تتعثر تستعيد نفسها لتلتحق به . كان العجوز احيانا يتوقف لكن دون ان يتكلم معها . ينتظرها حتى تكف عن اللهاث . ثم يستانف الطريق . ومع ذلك فهي لم تكن تشعر بشيء . كلما ابتعدت عن القرية اعتقدت انها ماتزال قريبة منها . عندما بلغ الرجل سوق العوامرة سلمها الطفل ، ومضى في صمت كبير . فقط نظر في عينيها بعمق . كانت عيناه خضراوين غائرتين تحت حاجبيه الابيضين . جلست لتستريح في مكان ظليل . اغفت ثم نامت . وعندما استيقظت ، وجدت الصبي بين احضانها يغط في نوم عميق . كان البشر امامها يشترون ويأكلون ويبيعون ويتحدثون باصوات مرتفعة . احست ان قدميها لم تعودا اتطاوعانها . ومع ذلك فقد تحاملت على نفسها . تاكدت من ان النقود الملفوفة في صرة ماتزال مشدودة الى حزامها .

فكرت في اختها القاطنة في مدينة س .. اختها الكبرى التي غادرت القرية منذ سنوات . تزوجت وانجبت . عندما زارتهم في الصيف الماضي اقترحت عليها وعلى زوجها الانتقال الى المدينة ، لكن المرحوم لم يكن يرغب في ذلك . اخترقت حشود الناس والدواب والدجاج ، انه منتصف النهار والشمس حارقة . لكن بعض الرجال في جلابيبهم الصوفية اعتادوا على مثل تلك الحرارة .

وصلت الى محطة الحافلات التي هي عبارة عن ساحة متربة . لم تكن هناك اية حافلة . الناس متجمعون او متفرقون في الساحة بعضهم تكوم فوق العربات التي تجرها الدواب . جلست فوق التراب وهي تحلم بمدينة س .. الطفل كانه غير موجود . ينظر الى العالم من حوله باندهاش . حلمت بالدار في المدينة . بالزوج الذي سوف يحنو على الطفل . رات نفسها شغالة عند الاجانب مثل اختها الكبرى . سوف ترسل لوالديها ولجدتها بعض الاثواب من هناك مع المعطي الذي يعمل طبالا في الاعراس . اختها كانت ترسل لهم معه حتى التحيات . استمر حلمها في انتظار الحافلة . لكن يدا امسكتها من الخلف . صعقت . انها يد مخزني ووراءه ابن الجاري يبتسم في استهزاء كبير . لم تصدق ماترى . رفع الصبي عينيه الى الرجلين . اجهش بالبكاء . ثم دس وجهه في صدر امه ..

الدار البيضاء

▪ صدوق نور الدين

النقد

بين الرفض والسقوط

يبنى نص «يد طويلة» للقاص والروائي محمد زفزاف على الايحاء . هذا البناء نستشفه من خلال عنوان النص من ناحية . ومن ناحية اخرى نهتدي اليه عبر الرغبة التي يتوق ابن الجاري اقامتها مع رقية . لذا ، فالنص في كليته ، في شبكته الدلالية والايحائية يتضمن مقولا مؤداه : يد السلطة حيثما حل الفرد تلاحقه . بمعنى أخر لا مفر للكائن وسلطة الاجبار والاكراه تطارده . انه ضعيف امامها في ظل فقره وتعاسته .

١ ـ ٢

يتحقق فعل القص في «يد طويلة» من منطلق الرؤية من الخلف . ذلك ان الراوي يقص عن هو (ابن الجاري) . وهي (رقية) . ما بينهما ثمة شبكة علاقات تضيء مسار القص . وبالتالي تتداخل شخصيات اخرى في حدود اهميتها . نشير الى كون نصوص محمد زفزاف في مجملها تقتصر من حيث ذكر الشخصيات على الاهم ليس غير .

إن الرؤية من الخلف كما يجسدها النص تشي بمعرفة الوقائع والاحداث (١) . هذه المعرفة كامنة في ذهنية الراوي/القاص . من ثم فهو ينسج خيوطها في ضوء تحكمه بقواعد اللعب القصصي . لذا ، نجده في «يد طويلة» يقذف بنا وسط الحدث . مايفضح عن ذلك هو الحوار الذي يرتبط زمنيا بالحاضر في حين ان مفتتح النص القصصي يرتكز على التذبذب بين الماضي والحاضر مع ذكر المكان . والاغلب هو الماضي كما تدل على ذلك النصوص القصصية والروائية العربية والعالمية .

(٢)

إن هذا التحكم في مسار القص والحكي . ايضا اللعب به من حيث التقديم والتاخير ، يفصحان عن وقوف الظل الحقيقي ليد خفية تحرك عجلة القص . انها يد محمد زفزاف التي ترمي بنص «يد طويلة» . بمعنى آخر هو المؤلف القابع خلف الراوي . وما هذا الاخير سوى الوسيط بين المؤلف وبين مقوله على السواء ، بعيدا عن السقوط في وهم مطابقة المؤلف للراوي بالتمام .



٢ ـ ٢

لاعلاقة للراهن كزمن للقراءة بزمن الحدث الكامن في النص . ذلك ان الزمن الاخير يرتبط بالفترة الاستعمارية التي عاشها المغرب . في القصة اشارتان لذلك : الاسبان الذين توفي تحت رصاصهم زوج رقية منذ ثلاثة اشهر وهو يقوم بالتهريب . ثم الفرنسيون حين يشاهد الجاري نفسه بينهم في الحفلات الرسمية . اذن يتمحور النص بين حقبتين : حقبة الماضي حيث عيش الحدث . والحاضر حين يتم نقل هذا الحدث الينا كمتلقين له ، ولا علم لنا به الا بعد قراءته .

على ان زمن الحدث ، او زمن وقوعه بالضبط هو ثلاثة ايام ليس غير . ثلاثة ايام بين اعلان الرغبة في الزواج من ابن الجاري . والتوق الى الفرار من جانب رقية :

«ثلاثة ايام فقط مرت على اعلان ابن الجاري عن رغبته في الزواج برقية ، اعلن الرغبة كنزوة» . إذن و في ظل هذه الايام تقضي رقية زمنا نفسيا متوتراً لا اثر للاسقرار بين ثناياه .

من هذا يجوز القول بأن الزمن الواقعي ينحصر في فترة الاستعمار . اما الخيالي فيتعلق بفنية القاص في ادارة وتبليغ محتوى القصة .

٢ ـ ٣

تدور احداث «يد طويلة» في القرية انها مكان النص المهيمن . لكن القاص لايمنح تفاصيل كثيرة عن هذا المكان . بل يكتفي برصد تنقلات رقية . ومن خلال هذا الرصد اعرب عن غاية مؤداها كون القرية مكانا للاستشارة واخذ الرأي بحثا عن الاستقرار . كما انها مكان للتسلط وانتزاع الاستقرار . كل هذا جسدته رقية بحيرتها الشائكة امام ابن الجاري .

الا ان انسلال رقية من القرية . من البيت الذي منح الالفة وسحبها منها مهّد للقاص امكانية وصف الخروج ، فاعطى بذلك بعض ملامح العالم القروي ، خاصة وان النص استهل بالحوار مباشرة فاعدم مثل هذه الامكانية :

«استيقظتْ ذات صباح ندي . انسلتْ مع ولدها من البيت . ومشت في حقل الزرنيخ الشائك ، على طرف القرية . كانت العصافير قد استيقظت ، الدواب تلوح لها في الخلاء العاري .» .. الى جانب القرية كمكان نجد القاص يذكر امكنة اخرى لاتخالف المكان المهيمن بل تخدمه . على سبيل المثال «سوق العوامرة» حيث تتم العمليات التجارية والاقتصادية ، اذا ما لمحنا أن نمط الانتاج السائد في القرية هو : «جني الزيتون» . و «صنع الاواني» .. فالسوق عبارة عن مجتمع مصغر . مجتمع تتحقق فيه قيم التواصل الحياتي : من حيث المبتغيات . كذا الكسب المادي . ويذكر القاص داخل النص عرباوة التي ضبط بالقرب منها زوج رقية . الا انه لايمدنا بتفاصيل اضافية عنها . كذ الشأن بالنسبة لمدينة س . هذه المدينة تسكنها اخت رقية منذ سنوات . وبالتالي تحلم رقية بالزواج فيها من جديد .

لذا ، فالقرية بالنسبة لرقية مصدر شقاء وألم ، مادام ابن الجاري المتسلط يتوق للوصول الى رقية . في حين ان المدينة خلاص منه وبحث عن عيش له اهميته . بالذات العيش الذي يعادل نمط عيش الاخت . ونختصر ما قلناه عن المكان فيما يلي :

	المكان		
	الوصف (ذكر تفاصيل قليلة)	الوصف (التلميح لجوانب نفسية)	
القرية	+		انعدام الوصف
سوق العوامرة	+		
عرباوة			∅
مدينة س		+	

٢ ـ ٤

يبحث السرد في «يد طويلة» عن الامتداد والاسترسال . انه سرد خطي . لكن هذا الامتداد لايتم بشكل تتابعي ، وانما يعلن عن ذاته في ظل تشتيت اللحظة الزمنية وتوزيعها بحثا عن الوصول الى اكتمال الرؤية بصدد مركزية الحدث . فالقصة تبدأ بجوار مؤداه اسداء نصيحة بغاية الخضوع والاستجابة . لكن لماذا هذه النصيحة ؟ ذلك مانستشفه بعد التمادي في قراءة النص . اذن ينبني السرد على خلق التشويق . على الاثارة ، على جعل المتلقي يتفاعل مع النص الموجود بين يديه . ومن الممكن ان نبدأ النص على هذا النمط اذا اردنا :

«مات زوجها منذ ثلاثة اشهر فقط ، تحت رصاص الجنود الاسبان ، عندما كان يقوم بعملية تهريب قرب عرباوة .

لم يكن يهمها الزواج من هذا او ذاك ....»

على ان هذه البداية ستقود خطوة خطوة نحو النهاية دون توزيع لاحداث النص من حيث التقديم والتأخير .

الى جانب السرد المسترسل ثمة الشعري ، ويتأكد حالة الرغبة في الوصف . الا ان هذا النوع من السرد يتضاءل داخل النص القصصي . من ناحية لوجود السرد المسترسل ، ومن اخرى لهيمنة الحوار على النص (تأكد الحوار في شكل سؤال وجواب ثماني مرات) ..

يمكن ان نضيف وبصفة عامة ، بان السرد في عموميته بقي متقاصا اذا قيس بزمن الحدث (ثلاثة ايام) . في معنى آخر لايعادل السرد زمن النص . من ثم فنحن امام سرعة الحدث وليس المطابقة بينه وزمن النص (٣) .

ـ ٣ ـ

ليس ابن الجاري في النص سوى الامتداد الفعلي للجاري نفسه . في لفظ الجاري نهتدي الى الجور والظلم . وكلاهما (الجاري وابنه) يدنو الى نفس الهدف على الصعيد الاجتماعي : من حيث تشريد النساء . كذا الحاق الضرر بهن . على ان من يزكي مثل هذا الفعل هو «الفقيه» . انه نموذج لوعي فكري سلفي متخلف . خاصة وان مكانة الفقيه انئذ في القرية وحيثما وجد لها اهميتها . والافدح من هذا تواطؤ الجاري مع المستعمر . هذا التواطؤ يدل عليه الظهور الى جانب الفرنسيين في الحفلات الرسمية . بيد ان الغاية من وراء ذلك التبليغ عن الوطنيين من ناحية . ومن ناحية اخرى البحث عن امتيازات ومكاسب مادية .

ومن ثم يمارس الجاري وابنه السلطة في المواطنين وليس في المستعمرين . اذن فعل السلطة فعل اجبار واكراه . يمكن ان اضيف فعل حلم . خاصة حينما يتوق الآخر المجرد من السلطة الى امتلاكها . تقول رقية :

«انه ابني ، انظري اليه . اريد ان يصبح من رجال المخزن عند مايكبر .» .

ـ ٤ ـ

جسدت رقية ـ ومن خلال النص ـ نموذجا للمرأة المهيضة الجناح . فهي لاتملك من يدافع عنها ضد ابن الجاري . ولامن يهبها حلا يخرجها مما وقعت في شركه . لذا ، بقيت متموقعة بين الخوف والرفض . كل هذا سيقودها لمحاولة الفرار بحثا عن حياة افضل مع ابنها . وطبعا الفرار هو الحل الذي تملكه . خاصة وانها ترفض السقوط فيما وقعت فيه نساء اخريات قبلها . انها بمعنى اخر مرأة تتوق لتحقيق حلمها . اي السكن بالمدينة والزواج هنالك . لو ان هذا الحلم مني بالاحباط من جانب ابن الجاري المتسلط . لبقي مصير رقية نفس المصير الذي تعرضت له السابقات .

ـ ٥ ـ

نوجز في الجدول التالي الدلالات التي توحي بجبروت ابن الجاري . وفي ذات الجدول مايوحي بخوف رقية وعدم قدرتها على فعل اكثر مما فعلت .

دلالات السلطة والقهر (ابن الجاري)	دلالات الخوف والرفض (رقية)
يجرهن	تخاف
يرفسهن	لاتستطيع
يهدم السقف	ترفض
يدخل الى السجن	اخشى
ينط مثل الماعز	اريد ان اعيش
عيناه يقظتان	انسلت

ـ ٦ ـ

يبقى نص «يد طويلة» محكم البناء من حيث الفنية . كما يمتلك رؤية الى ظرف اجتماعي تاريخي . على ان هذه الرؤية لايمكن اسقاطها على الراهن ، خاصة وان القصة لاتقول ذلك بقدر ما ـ قد ـ توحي به .

المغرب

هوامش

(١) لحمد اني حميد في كتابه : «من اجل تحليل سوسيو ـ بنائي للرواية» رواية المعلم علي نموذجا منشورات الجامعة . ص : ٣١

(٢) د . سيزا قاسم في كتابها «بناء الرواية» دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ . ص : ٣٠ و ٣١ .

(٣) د . سيزا قاسم في كتابها «بناء الرواية» دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ . ص : ٣٢ .

عنقاء منبعثة

كريستوفر فراي

ترجمة : يحيى صاحب

"الى من مُنح طاووسا غير محتشم . سنجاب فظّ . عنقاء منبعثة"

● الى زوجتي ك . ف

ملاحظة : لقد أخذت القصة من جيريمي تيلور، الذي اخذها بدوره من بيترونيوس.

ضريح تحت الارض. عتمة شاملة سوى ضوء خافت جدا لمصباح زيتي. فوق الارض. يُبدي ضوء النجوم صفا من الاشجار علقت عليها اجساد عدد من الرجال. يخترق الضوء بوابة ايضا ويسقط حتى اولى السلالم التي تتدرج هابطة في عتمة القبر. دوتو تحدّث نفسها في الظلام.

دوتو ما الظلام كله غير نهار وديع مُتشح بسواد. لذلك. فما هو سبب قلقي؟ الاشباح مجرد رياح. انها مجرد رياح. لديّ الكثير كي اشغل تفكيري. كل ما اطلبه الا تقوم افروديت المبجلة بتهييج الرجال في ذهني. انني استكفي بالاخير واحمدك. انني احمدك. كانت تفوح منه رائحة العشب النتنة وكان محتملا. فهو من جمع حلقات الرمي الابنوسية.

[تنعق بومة عن قرب]

ايها الاله زيوس! اي اله كان او سواه. اين الزيت؟ النار من بروميثيوس. انني احمدكم. فاذا مانويت على الموت فمن الاحسن ان ارى ما اقوم به.

[تملأ المصباح بالزيت. يتاجج اللهب مضيئا فتبدو دنيامين، جميلة وفتية تنام متكئة قرب تابوت].

بصراحة. انني في الواقع اتمنى ان انام مع نحال رث قد ابلى حذائيه من ان امضي معظم الايام صائمة وباكية في قبر. لست مضطرة لقول ذلك فتظاهرت بانني لم اسمع نفسي. الا ان الحياة والموت قطة وكلب في سرير العالم المزدوج هذا. فسيدي. سيدي البائس. كان رجلا ذا انف معتدل كركيزة صغيرة اما الان فقد اصطحبه معه الى الجنة حيث لايكاد يبين وسط كل ماهو معتدل.

[تنعق البومة ثانية فتوقظ دنيامين].

اوه من البومات. البومات تلك. لقد ايقظتها.

دنيامين : اه . انني مقطوعة الانفاس. لقد لحقت بالسفينة الا انها نشرت اشرعتها. مطلقة صراخا دامعا. دامعا! ثم انطلق التمثال[1] متقدما نحو الشمس.

دوتو مجنون تماما ياسيدتي.

دنيامين دوتو. اسحبي الستائر.

ساتناول ماء شعيري.

دوتو لسنا في البيت

الان. ياسيدتي. انه قبر سيدي.

دنيامين طبعا!

اوه. انني لجديرة بالازدراء. فقبل قليل افسدت صلوات المساء. ان اجفاني المرتابة قد اسلمتني الى حلم.

دوتو لكنه من جهة اخرى ممكن وقوعه ياسيدتي. فلا بد من ان تجدي نفسك معه في الفراش من جديد في حلم ياسيدتي. كان في السفينة؟

دنيامين كان هو السفينة.

دوتو اوه. ذلك يجعل الامر مختلفا.

دنيامين كان هو السفينة. له سطح كذلك يادوتو.

سطح مفروك. ابيض اللون كذلك. قيدوم قوي كذلك؟ مؤخرة ضخمة كذلك. نحيل جدا من الميسرة الى الميمنة فاذا ماصادفت رجلا يوما ما بمثل صواريه الرائعة فاعطه حياتك يادوتو. اما التمثال فقد تجسدت ملامحه صافية جدا في الجبين مع تعلقه بشيء من الطحالب. يافرليوس. يازوجي. انت خلفت لي يقظة في روحي. لقد قطعت الماء الزجاجي برافدة ماسية. لابد من ان ابكي ثانية.

دوتو ماذا. متى تقصدين الالتحاق به؟

الست على ثقة من انه سيكون مسرورا برؤيتك ياسيدتي؟ سعيدا برؤيتك. عليّ ان اتخيل، وسط اشكالهم وظلالهم: اشكال الاشكال كلها، وظلال الظلال كلها. مما قد سمعت به. اعرف انني ساشعر مع سربروس بالغربة في البداية. مع الثريد ام بدونه. فما ازال اعرف كيف تحسين ياسيدتي.

فانت تظنين انه قد يجد مايغري في الجحيم. يجب الا اتشاءم. فذلك قد يعينه على التاهل.

[دنيامين تنتحب]

ان الامر لايتعدى المزاح ياسيدتي. فهو لن يستطيع ان يتوقف مع ظل.

دنيامين لقد كان واحدا ممن في طريقهم الى الشهرة. كان واثقا من انه سيكون العمدة الافضل ادارة ففي الماضي ارتات المدينة ان

تتخذ منه عمدة كان دقيقا جدا بحيث تستطيع ان تضبط الشمس عليه. فهو الذي اخضع العالم لثورته الدائمة على العرف. لكن من في العالم الذي قصدد سيقدر ذلك حق قدره؟ يافرليوس المسكين: الكونك مقبلا على النجاح ترحل توا - لابد من ان يكون ذلك حماقة. لد تركتني اجول على مقربة من مطامحنا مثل قطة في اطلال؟ زوجي المؤمل لم اهنتني بالموت؟ فرليوس. انني الان لم اعد اعتني بزهرة. ماعدا التي في زهرية القبر.

دوتو بالسيدتي المسكينة: يالسيدي المسكين: انني . الى الان، اجرؤ الى حد ما ان ابكي على نفسي ايضا. اعرف بانك لن تكترثي ياسيدتي. ذلك ان يومين دونما اكل قد جعلاني افكر بدكان عمي في الريف. حيث يتعاطى اعمال الخردة. احواض. اباريق. اكواز. وطيور من مرمر. انه يجعلك تموتين من الضحك ياسيدتي. اليس ذلك محزنا؟

[تنتحبان معا]

دنيامين كيف استطعت ان اسمح لك بالمجيء والموت بسبب مصيبتي؟ دوتو. ان الحياة قد القت عليّ بتبعة رهيبة. وانت اما لديك من مصيبة خاصة بك تستطيعين ان تموتي بسببها؟

دوتو: في الواقع لا ياسيدتي.

دنيامين اطلاقا؟

دوتو حقا لا. كان الكل سواسية بالنسبة لي. حسن. كان الجميع سواسية بالنسبة لي ماعدا اثنين. فهما غريبان تماما. وهما الاثنان اللذان كانا قد اعتادا على المواظبة. لااقدر ان اقطع فيما اذا كانا قد اولعا بما هو مفيد ام لا: لهذا السبب ظلت الامور سارة ياسيدتي واحد اعتاد ان يغمز لي قبل ان يتركني، اما الاخر، فلطمني، ان جاز التعبير، على المؤخرة. ياسيدتي، ثم انقطعا عدة اشهر.

دنيامين اود. يادوتو اية حياة غير سعيدة قد عشت.

دوتو نعم. انني واثقة. لكن لاباس ياسيدتي، فقد بدت في ذلك الحين مثيرة فعلا. اما الان فانني اعرف انهما كما تقولين؟ الحياة اوسع من فراش وملأى بالاعاجيب والاسرار مثل الرجل الواحد خلق لأمرأة واحدة. الخ. الخ. ممتعة. اشعر انني غنيت. ياسيدتي، بصوت عال في عشرة حميمة مع كل من شاء. لذلك اضطررت الى ان اجيء معك، الى هنا، ياسيدتي. من اجل اخر كورس حزين لي.

الحياة كلها جديدة في نظري. الموت رغبة جديدة في الحياة، اذا كان لايزعجك ياسيدتي. دعيني ابكي. ذلك بسبب اننا سوف لا نفطر مرة اخرى. وعلى سيدي، طبعا. وعلى العالم الجميل. ثم تبكين انت ايضا ياسيدتي. اوه - اوه؛

دنيامين لن استطيع ان امنعك من البكاء: لكن ينبغي ان تبكي في الجانب الاخر من القبر. لقد امسيت مشوشة. فهذا هو حزني الشخصي وتقديمي القرابين عن نفسي، على انفراد. فاذهبي الى هناك في الجانب الاخر، ياخادمتي العزيزة.

دوتو ماذا هنا؟

دنيامين اذا مارغبت، فيمكنك البكاء يادوتو. بيد ان دموعنا تظل مختلفة جدا. بالنسبة لي ان العالم كله مع چارون[1]، جميعه. جميعه، حتى المعدن وزهو حديقة الورد، حتى الغابة حيث يتصاعد البحر الى السماء تيارات من الخضرة، وخاصة المدخل الى الحمامات الحارة في ارسايت ستريت حيث التقينا اول مرة: الكل؛ حتى الشمس نفسها وهي تتعقب طرف المساء الى داخل النهر المتقد عميقا في اچرون[2]. فانا وحيدة، بافرليوس. اين العين الحريصة واين الصوت المتحفظ الذي جعل الميزانية مستقرة كالميزان والميزان مستقرا كالميزانية؟ اين دقة الاعضاء، الضحك الودي، اللهو المغتصب، لقد ارتحلت عن العالم. كنت خاتمة خطبة الطبيعة بافرليوس. فانت فسرت لي كل شيء، حتى الالهة البالغة التعقيد. لقد دونتها في سبعين قائمة. خط ملتف محبب! لقد ارتحلت عن العالم مرة والى الابد. وانا علمتك في هنيهاتك المتسمة بالتبصر ان تفتن بي غاية الافتتان فانت من قال بانني متكاملة. يافرليوس، متفردة ومتكاملة. يافرليوس، متفردة ومتكاملة. صندوقك الذهبي الصغير، الرزين. سأختال جيئة وذهاباً بكثرة، اذن، ولو جاز التعبير، فانت من صنع ضوء شمسي الخاصة. اي مخلوق احمق هو الحداد الذي ينفخ في كيره حتى تتلاشى النجوم في الاعالي ثم ان عصر الحديد لساخن. والساسة المحترفين متالقون وبصلات النبات وازيز الجذور في السنبل البري والسحلب، والرمل الذي يزعج الاسد. الزئير الاصفر، والمحيطات المفرخة للدلافين. البليني، التن والسمك الاعمى الذي لم يخلق بعد: الحناجر المنطوعة، التحف، الانوال العاطلة. الامم والثورات التي اندلعت كي تتشبث بالريح - والكل قد تبدد في شخص فرليوس، الذي كان يرتدي لباسه الرسمي ويراجع قائمة البنسات عندما انهار فاين الحياة الان؟ ما الذي قد بقي للرقص؟ ان عين العالم الوحيدة قد فقأت.

]تنتحب]

دوتو سأجرب ان احزن قليلا، ايضا. اظن انه سيعطي دروسا في ممارسته بلا ضجيج مدة اطول. لو استطعت فقط ان اتذكر ايا من اولئك الصحاب دون ان تنتابني الرغبة بالضحك. انني يائسة. اتذكر توا، ذلك الزوج الجيد من الاحذية الذي قدمته مجانا بدون تفكير، ان ذلك مختلف - حسن، لقد بكيت عليهما ما فيه الكفاية. سيدتي المسكينة، سيدي المسكين.

[يقدم تيكوس من خلال البوابة الى اعلى السلالم]

تيكوس ماهي مصيبتك؟

دوتو اوه!

اوه: اوه، رجل. لقد ظننت لحظة انه شيء ما ينطوي على اذى. رجل مرجو يوجد حيثما تظلم. ما الامر؟ الا تستطيع ان تنام.

تيكوس اصغي، الآن -

دوتو اسكت!

تذكر انك في قبر. لابد ان تنصرف فسيدتي مشغولة.

تيكوس ماذا، هنا؟

دوتو الموت

اللائق. اننا معا.

تيكوس ماذا، هنا؟

دوتو الموت اللائق. اننا معا.

تيكوس ماالذي تمارسانه هنا؟

دوتو الحزن

هل اقتنعت الان؟

تيكوس قليلا قليلا. هل تعرفين ما الوقت؟

دوتو انني لست مكترثة

لقد قمنا معا بكل ذلك. انضرف. كن كريما. فاذا لم نستطع ان نكون في حل من الرحال في قبر يكون الموت مجانيا.

تيكوس انها الثامنة صباحا. كل ما أسأله هو ماالذي تفعله النسوة هنا في الثانية صباحا؟

دوتو الا تحتمل رؤيتها تبكي؟ او تنام من جديد؟ فهي بكل وسيلة اتخذت الترتيبات للالتحاق بزوجها.

تيكوس اين؟

دوتو ايها الاله الطيب، في الجحيم، ايها الرجل

العزيز. الم تتعلم. عن الحياة والموت؟

تيكوس الى حد ما، نعم: الى حد ما، المباديء. لهذا السبب تنوي السيدة ان تموت؟

دوتو من اجل الحب، الجمال، سيدة غريبة.

تيكوس ليست غريبة: فانا احمل افكارا مشابهة. الموت نوع من الحب ليس شيئاً اقدر على تفسيره.

دوتو يحسن بك ان تدخل وتجلس

تيكوس سأكون شاكرا.

دوتو ادخل. ستكون فرصتي الاخيرة باقامة علاقة على صعيد الجسد.

تيكوس هل تعنين انك على النهج نفسه ايضا

دوتو اوه، طبعا انا كذلك.

ليس شيئاً اقدر على تفسيره

كل شيء قد بدأ مع سيدتي التي تقول بان رجلا كان بمثابة رجلين بحق مع انني استطعت ان ارى واحدا فحسب، اقصد واحدا لكل واحدة. يبدو ان له روحا بالاضافة الى متاعبه الاخرى. ثم انني احب ان اعرف ما الذي اناله من رجل. فانا فضولية، اعتقد انك ستدعوني.

تيكوس ذلك يتطلب بعض الشجاعة.

دوتو حسن، نعم ولا. انني مولعة بالتغيير.

تيكوس اسوف تمانعين في ان اتناول عشائي هنا؟

دوتو كن منتبها الى الفتات. فنحن لانريد المزيد من الجرذان القارضة عندما نموت حقا.

تيكوس اية حسرة قد اطلقت حينذاك. فالهواء تحت يشبه تماما مُذنَّبا بطيئاً. اما الان فانها قد اكفهرت كليا مرة اخرى. يا امي. كم استغرقت رحلتكما هذه؟

دوتو يومان . كان من الممكن ان تستغرق ثلاثة ايام حتى الان، الا ان سيدتي في البداية، قد واجهت صعوبة من قبل مجلس المدينة . لقد قالوا

ان ليس بمقدورهم السماح باتخاذ قبر مقرا شخصيا. لكن سيدتي اخبرتهم بانها سوف لا تتناول طعاما هنا، فالقبر للمكابدة فحسب، فاعتقدوا ان الامر سيسير على مايرام.

تيكوس انتما الاثنان. عجيب. من سيزعم بان من الممكن عثوري على الدوام على شيءكهذا؟ هل تريدين ان تبكي؟ نعم، اظن ذلك. ان الامر كله معقول تماما.

دوتو عشاؤك وركبتاك ذلك مايجعلني أجهش بالبكاء. لااتحمل الجاذبية وهما جذابان.

تيكوس كلي لقمة ما رجاءً. فلم تعد لديَّ شهية.

دوتو انظر اليها فهي تتجه نحوي مباشرة؟ انهه. اخفِه. انك تجتذب ذوي اللحى الشريرة! فليس غريبا ان تتم حلاقة ارواحك السود كل يوم بينما هي تنبت خلال اذقانك. سأدير لك ظهري. ان ذلك يعني إزدراء تاما. اكلت؟ ازدراءً تاما. اوه، ايتها الارغفة الصغيرة الطازجة!

تيكوس انسها، انسها: انسها ارجوك. تذكري ان ليس لي تجربة في هذا النوع من الاشياء من قبل. في الحقيقة انني أسف قدر ماأعرف كيف تكون. سش، سنزعجها. انها تندب مرة اخرى. يازيوس، ياللرهبة! نائمة، ومع ذلك تندب ان الحداد قد اقام مطردة في روحها، طوال طريق الجحيم. ياپونوس! ان القلب هو شيطان الطب.

دوتو وانا لااريد ان ادور حوله.

تيكوس لقد وصلت الى طريقة لابد من انها تؤثر فيك. ستتم ـ الديك اية ممانعة من ان اتناول شرابا؟ لديَّ قليل من النبيذ هنا. ثم على الارجح انك تدركين ما الحياة: الحزن مسموح به والموت مسموح به، والنساء ـ استطيع عادة ان ادبر ذلك ايضا: لكن ليس الثلاثة معا في هذه الساعة من الصباح. لذلك ستعذرينني. مارأيك انت؟ سأكون اكثر ارتياحا اذا ما اخذت جرعة منه.

دوتو واحدة للطريق؟

تيكوس واحدة للطريق

دوتو ياللغبار الذي في حنجرتي. القبر مغبر جدا. بسبب ذلك سأشرب. فليس ثمة ميزة في موت كل شيء، في وقت واحد.

تيكوس من حسن الحظ انني قد جلبت سلطانتين. كنت احسب ان أُبقي جرعة لبديلي عندما يأتي صباحا.

دوتو هل انت في واجب؟

تيكوس اجل.

دوتو ان الامر يبدو كذلك.

تيكوس حسن، نخب صحة جيدة.

دوتو اية صحة جيدة مما سوف تفعل بي؟ نخب عبور يسير وليس لمزيد من الانتظار على المنحدر. هل يعتريك ارتعاد مماثل؟

تيكوس الفكرة ـ لااقدر ان اعتاد عليها.

دوتو بسبب فرد من افراد الشرطة انت مضطرب بصورة غريبة. انني اشتهي تلك البومات المقيمة في الجحيم ـ اوه لا: دعها تبق حيث هي الم يكن لديك عمل تقوم به اصلا مع الجثث من قبل؟

تيكوس : لقد قمت باخراج ستٍ منها الى الهواء الطلق .

دوتو : يامورفيوس، ان ذلك لكثير. ما الذي تفعله هناك؟

تيكوس تشنق.

دوتو تشنق؟

تيكوس : على الاشجار .

تيكوس : على الاشجار. خمس شجرات مشذبة ومقدسة. شجرات توت مقدسة محمرة تماما. جرعة اخرى؟

دوتو لم لا

تيكوس انها من ساموس. تفضلي ـ

دوتو حسن، دعنا نشربها بمعنى الكلمة.

ـ كيف وقعوا في تلك الورطة؟

تيكوس لقد قال الشخص ذو الشعر الرملي علينا ان نتعاون مع جميع الناس، فقال الرجل الضئيل انه سوف لا يتعاون مع اي شخص: العجوز

قال بان نجوم الثريا لم يكن اخوات بل بنات عم على اية حال فقد لفقت الحكاية في لاسيدامون. الرابع قال باننا قد شنقنا الرجال عبثا بينما الاثنان الاخران لم يقولا شيئاً. اما الان فقد شنقوا عند حافة الليل، فهم حضور. غائبون، خانعون برهبة لاية نامة في الهواء، ومع ذلك فقد الزموني بالوقوف طيلة ساعات خمس متواصلة.

دوتو لقد نزل النبيذ الى ركبتي.

تيكوس وصعد الى خديك. فانت تبدين طلقةً فقط لو ـ

دوتو سيدتي؟ لن تقبل ابدا

أاتوسل اليها؟

تيكوس لا،لا، لاتحاولي، لاتهمسي بها. هذا هو الامتياز، ان تقتربي جدا لما ينير ولا يفسد ولا ينقسم: هذا هو الطراز الخالص لكل الارواح، زمام لِلَجْم خصلات الحياة الجامحة، ايمان، امل، اجل يازيوس. فانا انساني، وهذه امانة انسانية، ونستطيع ان نكون مبتهجين غير مستسلمين للمقادير.

دوتو انني بحاجة للرقص لكني غير قادرة على تحريك ساقي.

تيكوس لا، لا، لاترقصي، او ارقصي، في الاقل، في الاعماق فحسب: لاترقصي: ابكي مرة اخرى. لسوف نصطنع خندقا من الدموع حول معقل حبها، وننقذ العالم. فذلك شيء يذكر، انه اكثر من شيء يذكر، فهو التجديد، لؤية كيف بمقدور خد انساني ان يغدو باهتا مثل بركة.

دوتو هل تحبني ايها الوسيم؟

تيكوس لكيما اعثر، رغم كل شيء، على حياة

غير غامضة.

دوتو اتقول نعم؟

تيكوس طبعا. فانا الان على وجه التحديد احب جميع الرجال.

دوتو وانا ايضا

تيكوس ومع ان الدنيا ابتكار نبيل ايضا فلسوف اشرع برؤيتها كعفن. زنجار. صدأ. فساد. لكان السماء قد اطلقت تجديفا بيضويا ذا مشاهد احتفالية يطوف على مقاطعات القطر. لقد كنت مثالا للعسكري المتطوع للخدمة فيما وراء البحار. فاليأس في الخارج يستطيع عادة ان يغذي الافكار السارة عن الوطن. الكمال لله!

دوتو انني احب الدنيا كلها وحركة التفاحة في بلعومك. هل ستقبلني لهذا السبب؟ سيكون افضل. على ماأظن. ان اذهب مبتلة الى الجحيم

تيكوس ان لها طريقا مضاءة بالاسى.

دوتو اذن. ساخذ جرعة صغيرة اخرى. انني احب جميع الرجال. كل انسان. حتى انت. ولسوف انتقي بعض ياسمين بري خيالي لخوذتك لو انه فقط نبت هنا. معذرة.

دنيامين دوتو من هو؟

دوتو ياسمين بري ياسيدتي. للنحل. اخلدي للنوم ياسيدتي

دنيامين اي شخص هو؟

دوتو نعم. افهم قصدك ياسيدتي. انه من رتبة عريف يتحدث الى نفسه. في مناوبة امدها خمس ساعات. ذو ستة اجساد ياسيدتي وقد تناول عشاءه

تيكوس انني ذاهب. لمن الصعب علينا ان نعكر صفوها

دوتو لقد اسعده ان يراك حزينة جدا ياسيدتي الامر الذي اجّل انصرافه الى الخارج

دنيامين شخص ذو ستة اجساد. رسول. دليل الى مانقصد على الارجح انه جاء ليدلنا على الطريق بعيدا عن ضواحي الحياة القذرة تلك. ظل غرغونة[٩]. جاءت سابحة صعدا عكس شلالات دموعي (لايما سبب. في الحقيقة. سيحتاج الى عدة اطراف) ليقودني الى فرليوس.

ساذهب ببال مطمئن.

تيكوس اؤكد لك - بان حماقة كهذه. دناءة كبيرة وتطفل لايغتفر.

سامحوا ذاتي على الفور.

دوتو تدحو - اوه. من المؤسف ان تمحو. معذرة. لاتدعيه. انسان لطيف.

دنيامين ايها السيد: اجسادك الخمسة الاخرى . اينها؟

تيكوس في الخارج ياسيدتي: لقد وضعتها في الخارج. على الاشجار.

دنيامين مشعوذ!

تيكوس بمَ ارد؟

دنيامين مشعوذ. دجال؟ انك لن تعرف الآلهة البتة. لقد جئت لتهزأ بي دوتو. ان هذا ليس بغرغونة. ابدا. ليس برجل عادي حتى. انه زائف تماما. اعترف بذلك. ايها الكائن. الك حتى ولو ريش خارق للطبيعة على جسمك؟ الك؟

تيكوس بعض من اقربائي -

دنيامين حقاً؟ اظن: انهم موتى.

تيكوس يمكن القول ان لدي ارتباطات

دنيامين ارتباطات مع النشالين. انها لخدعة مخجلة. الم يجهزك الجيش بوسائل تسلية؟ ليتني كنت طي مستقبل العالم. ولست حبيسة في منظر طبيعي باهت لفكرة شتوية حيث الربيع الوشيك سلوان مبتغى يجب ان اكتب بلهجة حادة الى قائد وحدتك. يجب القيام بذلك. يجب القيام بذلك. لو لم تكن اصابعي متجمدة تماما لقمت بذلك الان. لكنها متجمدة بفظاعة. ثم لماذا يجب ان تكون قضية وقاحة حين يكون لون حياتي زائفا. متوردا بسبب الموت. مجرد شفافية محابية؟ انا لااعرف لمَ يجب ان تكون قضية؟ ابله. ضابط صف غر! ان احذية ضميرك ستضغط الى الابد لو كانت الحياة كرامة ذات حماية خاصة. اوه. اريد ان اجلس. طفق الضريح يدور.

دوتو اوه. ياسيدتي. لاتيأسي. فانا لن استطيع ان اتذكر متى كانت الامور بهيجة تماما. يبدو ان له سحرا سحرا مزعجا. واصلي ياسيدتي. الا تستطيعين ياسيدتي؟ اوه. ياسيدتي. الا تعتقدين بانك كفؤله؟ ها هو. الا تراها. انت ياجندي المشاة ماضغ البلوط؟ لقد جعلتها تبكي. ايها اللكمة الهمجية المسددة.

تيكوس ايها التاريخ. ياتاريخي الشخصي. لماذا أقاد الى هنا؟ اي دمار قد حل بطالعي؟ فلم لايكون اخي؟ فهو في سوء فهم ضمني مع جميع الناس . مغمور فيه. لم لايكون امي؟ التي تعد كمية من دموع اناس اخرين ثم تجففها جميعا. دعيهم ينسوا انني جئت. ووقعت في السواد البلوري الرهيب للحزن الذي احتجزهم قبل اقتحامي له. الى الخارج. ياتيكوس.

دوتو هيْ. انا لااظن هكذا. يجب الا اقول هكذا. اخسر ثانية. البدلة الرسمية. هل تظن انك ستساوي سيدة نصف قتيلة بلا حماية. ومع ذلك توشك ان تنكث الوعد؟ هل تظن بانك تستطيع ان تتركها على هذه الحال؟

اجل. اجل. سوف اتركها. يامجلس الالهة. كيف استطيع؟ ان لقمة الجمال بين اسناني. لقد اضافت اليّ عذابا آخر. يااعماق اعماق الجحيم.

دوتو ياسيدتي. سيدتي. ان العريف لديه هنا بعض النبيذ. سينعشك ياسيدتي. وفيما بعد تقدرين ان تهجمي عليه مرة اخرى. ياسيدتي.

تيكوس ان ذلك على العكس من كل شيء قد قلته. انني اقسم بهوركوس دالستايكس . اقسم باراضي التيتوس التسع. اقسم بيمين الهايبنوتك. بجميع العمالقة - بكويوس. بهريوس. بابيتوس. بكرونوس. والخ - بالهيكاتونچايرس الثلاثة. بأرق تيزيفون. بجوف. بجوف الاصغر. وبالندى الذي على السفوح ايام صباي. انني بريء من خداعك. أانا سالمونيوس[١١] الذي شوهد شعلة هائلة من الاسف -

دنيامين لست بحاجة الى جهد لتدلل على ثقافتك الثانوية علّني توصلت الى استنتاج خاطيء. ربما كنت متسرعة.

دوتو كيف تستسهل القسم لو كنت مثقفا حقا. الم تكن ملاحظة بارعة ياسيدتي؟ معذرة.

دنيامين اذا اخطأت بحقك فانا اعتذر. اعتذر. هلا غادرتنا من فضلك؟ لقد كنت على خطأ بالمجيء الى هنا. ففي مكان الحداد الضوء نفسه أثم: فليس ثمة من له حق الدخول سوى رموز الفناء الطبيعية تلك. اللاطمة. المأتمية. الملساء - مع غراب البين. مع الخنفساء حارسة الموت التي تهزأ بالزمن: انني اخاف العنكبوت على الاخص التي تنسج بيتها بنفسها سريعا خيوط القتل: مع الدودة. طبعا. اتمنى ان تتمكن منها بطريقة اخرى. اوه ياعزيزتي ليس من البساطة ان تتعايشا.

دوتو حتى ولا قليل من النبيذ ياسيدتي؟

دنيامين هنا. يادوتو؟

دوتو حسن. قد يصلح على السلالم. لولا انها معرضة لتيار هواء شديد.

دنيامين دوتو! هنا؟

دوتو لا. ياسيدتي. ارى ذلك تماما.

دنيامين ينبغي ان اقوم باسناد نفسي كيما اصوم ثانية: فذلك سيجعلني قادرة على الحزن. سأتجرع قليلا منه يادوتو؟

دنيامين اية سلطانية رائعة

تيكوس : اما وقد جاء وقت الوئام. عندنا آنية خزفية انيقة.

دنيامين صنعتها بنفسك؟

تيكوس اجل. هل امعنت النظر في التصميم؟ الاله المشدود بالحبال. موثق كذلك باشعة

الشمس، ثم السفينة الحائرة التي تنفث عرائش مع عريشة مورقة. شجرة عنب مقلوبة تتصاعد على شكل هرم. وايدي رجال (جنود مدربين) مرفوعة. وهنا البحر الهائج، نفسه يوشك ان يجازف بالاوراق والمحاليق، وبروتيوس بلحيته يضفر الريح. اما هذا المحمول بايدي الناس فهو بحار غريق ـ

دنيامين دوما. دوما.

دوتو احملي السلطانية بعزم ياسيدتي.

دنيامين دوتو، هل شربت؟

دوتو هنا، ياسيدتي؟

لقد استانست بقليل اخذ طريقه الى فمي، ياسيدتي لكنني تجرعته بشق النفس لكوني مضطرة. اما الفواق فمن عدم الفطور ياسيدتي. لم اقصد به التسلية.

دنيامين قد تشربين هذا ايضا. اوه، ياله من جسد مدمن. حتى عندما يُقتطع من القلب، يصر على ان يورق، ان ينشر، بارادة مستقلة عديمة المعنى، السعف ليعترض الشمس الناكرة للجميل. كيف يكون، اوه، كيف يكون ذلك. ثم كيف افسد ذلك طبيعة العقل.

تيكوس اجل، اجل. الافساد: ذلك شيء افهمه افضل من اي شيء اخر.

دنيامين عندما تموت الافكار، على الغرائز ان تبحر من اجل الحياة. وعندما تنشط الافكار من اجل الحياة على الغرائز ان تثور لتتحطم على الصخور. لم يكن الامر هكذا بالنسبة لفرليوس: فقد كان عقله طاولة كيْ لاي تردد قاهر: فلاحقته، حبل دنياي. اما انت فلن تقيم هنا، انت ترى: انك لن تقدر على الاقامة هنا اطلاقا. تيكوس لو اقدر فقط. لو عرفت فقط مقدار الجهد الذي يكلفني ارتقاء تلك السلالم ثانية الى ماليس جديرا بالثقة، الى ما يمكن التنبؤ به، الليل غير المنير، الى ماادرت له ظهري ـ الى المنزلة الرفيعة، بامكاني ان اسميها رؤيا، امل، وعد، فحسب.ا ـ اعني بذلك الوفاء، الهوى الراسخ الشجاعة الطائشة، والفتنة كلها في امراة.

دوتو انه يعنيك، او انت وانا، او انا، ياسيدتي.

تيكوس مابقي لي الا ان اشكرك، ان اقول ان ذلك هو ماينتظرني مهما طال الزمن قد اكون لهوت بهذه العازفة البائسة، الحياة، اما شخصك وتضحيتك فسوف يتركان اثارهما واضحة عليّ مثل شكل التلال حول مسقط رأسي. يجب عليّ الان ان اتركك لزوجك.

دوتو اوه! انت ياسيدتي.

دنيامين ساخبرك بما سافعله. ساشرب معك احتفاء بذكرى زوجي، لانني كنت جافية، ولانك كنت حنونا ثم لانني عطشى جدا، وفيما بعد سنتوادع ونفترق بالذهاب الى مفاسدنا المتناقضة الدنيا والقبر.

تيكوس ذروة الرؤيا

دنيامين [تشرب] نخب زوجي، وكل ماكافح من اجله.

تيكوس يكافح من اجله.

دنيامين يكافح من اجله.

تيكوس زوجك.

دوتو سيدي.

دنيامين اية كلمة نبيلة هي، كيف تصدح بمصاحبة الحنجرة، مدومة مع الصيف.

تيكوس لها طبيعة مزدوجة، الشتاء والدفء معا، القمر والحقل. هل تقزين ذلك؟

دنيامين ابتداء، جرس فاتر يرن في فم ذهبي.

تيكوس بلورة في حصيد.

دنيامين لعله عندليب ينشج بين اشجار الاجاص

تيكوس في منتصف ليل خريفي سحيق.

دوتو اعناب ـ معذرة. يوجد المزيد هنا.

تيكوس الكثير. انني اشرب احتفاء بذكرى زوجك.

دنيامين زوجي.

دوتو سيدي.

دنيامين كان متوانيا في انتقائه للانبذة.

تيكوس مع ذلك فما دام تقديم الحسابات يجري وفقا لمعادلاته الصحيحة فذلك ليس بعديم الاهمية.

دنيامين ان سرا غامضا في العالم حيث سائل قليل، ذو نكهة خاصة، ولذعة ليس له نظير، يستطيع ان يؤثر وينفخ في احاسيسنا كان موسيقي قد عزفت في مزامير او نقلةً قد جرت في تلافيف ذاكرتنا. لِمَ يجب ان نشم. لِمَ يجب ان تهب النكهة بمثل اجنحة فوقنا؟ البقدونس، مثلا

تيكوس الطحلب البحري.

دنيامين اشجار الزيزفون.

دوتو الخيول.

تيكوس فاكهة من نار.

دنيامين هل لي ان اعرف اسمك؟

تيكوس تيكوس.

دنيامين انه ذلك رقيق جدا بالنسبة لك، انه بالكاد يستر عظامك. شيء مختلف تماما، اختلافا كليا. سأنعم فيه النظر الان.

تيكوس قد تكون اثقل حروف العلة

دنيامين اجل، اثقل حروف علة، حقا وعلى حروفك الصامتة ان تكون ذات مظهر خفيف ودرجة حرارة ثابتة. هل تعرف مااقصد؟ سيخطر ببالي.

تيكوس اما الان فاسمك ـ

دنيامين انه لاينفع لاي غرض. ساكون بالنسبة لك هي التي في القبر. اما انت فتمتلك نفس المؤرخ الطبيعي كانك كنت معتادا على تصريف امور بيض الطيور او الشراغيف(*). او وضع رقع العناوين على العث. فهمت؟ ارواح الاشياء العجماء، تلك التي لا اسماء لها. اأعثر على موضع السوسة في العقول البشرية؟ اسماؤنا. هي التي جعلتنا نزاعين للتامل، نحتضن ونحتضن كيما تفقس الى شهرة ولقب. ماتلبث ان تهاجمنا وتصبح مصدر يأس، اثما وندما. حيثما تقودنا نمضي نرقص الحضور على شيء مطلوب منا بامر زوجة طبيب امّنا. بيد ان الحشرات تلتقي وتتفرق وتضع الاحطاب حولهم، تملأ الغسق وتنمش الضوء وتروح وتغدو بينهم دونما اسم، دونما رغبة في اتخاذ اسم ومستساغ جدا ايضا. هل قاطعتك؟

تيكوس نسيت. سوف لا تكون لنا اسماء، اذن. .

دنيامين احب ان تتخذ اسما، لااعرف لماذا، اسما صغيرا لملء الحديث.

تيكوس احب ان تتخذي اسما ايضا، ان يكن لشيء فللتذكر. اما يزال لديك بعض النبيذ في سلطانيتك؟

دنيامين ليس تماما. لقد اتينا على البقية الا عدة انجات. هل بللتك؟

تيكوس ليست مشكلة.

دنيامين حسن. نشربها على اسم زوجي.

تيكوس اسم زوجك

دوتو سيدي.

دنيامين كان لطفا منك ان تاتي.

تيكوس لقد كان اكثر من مجيء. انني تابعت مستقبلي هنا. كما نفعل جميعا لو كنا غافلين كفاية ولا نتاكد انفسنا بالاسئلة؟ ام انني اعني المجاملة؟ ان كان الامر كذلك، فعلام المجاملة؟ هل ابدو مشوشا؟

دنيامين انك على خطأ، فلا مستقبل هنا. ليس هنا، ليس لك.

تيكوس اسمك دنيامين.

دنيامين من ـ اأكون قليلة الوقار تماما؟ اهي نفسك من جعلتك تتلفظ ذلك؟ اعذرني عن السؤال لكن أظلام انت ام ضياء؟ أعني اي ظل لما فوق الطبيعي؟ ان لم تكن هذا ولا ذاك فما الذي الهمك ذلك؟

تيكوس دنيامين.

دنيامين لا، لكنني واثقة من انك نصير الطبيعة، لابد من ان الامر كذلك. اظن انني ارى فوبوسات(*) صغارا يصعد ويحتل عينيك.

دوتو انهم ليسوا بفوبوسات صغار، انهم مخادعون ياسيدتي. اسمك على دبوسك. فليس من فوبوسات صغار هذه الليلة.

دنيامين ان ذلك يضاعف من كونك قد مكرت

بي. اود. انني اعرف الدعابات السمجة الشائعة على الاولمب. المجرد اننا لم نذعها، ابدا. منذ ان وجدت الالهة؟ استبقى الالهة والرحال على حد سواء في مراهقة ابدية؟ كم هو ممل ذلك كله

تيكوس لقد كان المكر انت. طيلة الوقت. فمن قال بانني فوق الطبيعي. متى قلت هكذا؟ انت التي انزلتني منزلة تخيلتها ومن ثم لمتني لعدم قدرتي على الارتقاء اليها.

دنيامين ساسميك چرومس. اسم فيه خبز مثلما فيه من صوت. انني افكر فيك على انك رغيف هش.

تيكوس والان ستزدرينني لانني غير قابل للثلم.

دنيامين اظن ان الشراب مضر بمزاجينا.

تيكوس اذا مابدوت متجهماً. فذلك بسبب ظهوري المفاجيء في ضوئك فحسب. لابد من ان ابدو مغضبا. او اغلق عيني.

دنيامين اغلقهما. اود. عليك اهداب! منظور جديد لك كيف. اذن ستبدو عندما تنام؟

تيكوس ان فكي ينسحب الى اسفل.

دنيامين ارني كيف.

تيكوس هكذا.

دنيامين لقد جعلتُ منك ابله لايقاوم. هلا افقت الان؟ انه الصباح. فانا المح غبارا خفيفا بسبب ضوء النهار الساقط على السلالم.

تيكوس الان. لقد احتلت مرة اخرى يادنيامين. هذه المرة بواسطة القمر.

دنيامين اود. حسن. ضوء قمر النهار. اذن. دوتو نائمة

تيكوس دوتو نائمة...

دنيامين چرومس. ماالذي يجعلك تطوف في الليل؟ ماالذي. ياترى يمنعك من مواصلة النوم في مكان معين؟ اكان ذلك لمخالفة العالم لرايك. فذانك اثنان من العسير ان يتفقا. جرومس - حاول الان ان تتعلم على استبدال اسمك - فانا سوف لا اتفود بتيكوس.

تيكوس وانا سوف لا اتفود بدنيامين.

دنيامين لم؟

تيكوس ان ذلك يجعلك واقعية اغفري لي. ان شيئاً فظيعا قد وقع. ساقوله وربما ادمر نفسي بسببك؟ اغفري لي اولا. ثم. اغفري. اكثر من ذلك. للطبيعة التي يشق جدولها الماكر كل شيء في عقلنا. هل تغفرين لي؟

دنيامين ساغفر كل شيء. اذا كان ذلك الطريق الوحيدة الممكنة لمعرفة ماتريد ان تفضي به الي.

تيكوس لقد اشفقت من ان نكون وحيدين هنا في قبر، مبعدين عن اية حياة، انا وامرأة باهرة الجمال، المفتاح الوحيد الموافق لجميع احاسيسي. على الرغم من استلقائي يوما بعد يوم وتاملي السبلات، التويج، السداة، وقنابات سوسنة المستنقع الصفراء . بعد ذلك تجرأ جسدي بالمضي خطوة في معارضة قداسة هدفك مع ولائي الشخصي المجدد للطبيعة البشرية. هل تعتقدين باحتمال ذلك؟

دنيامين لم تكن ابدا لتثير مشاعري كثيرا سوسنة مستنقع صفراء. واحسرتاه ان الامر كما قلت. فليس هذا المكان لاحد سوى العنكبوت، الغراب والدود. ليس لانسان حي.

تيكوس انه يشتمل على مكان عبادتي. سوف يظل يصلح لي دائماً، ينبوع ايمان. عندما يقحل العالم. الا انني اعرف بحق ان عليّ ان اغادره. رغم ان ذلك يشل قواي. لابد من ان ادعك تواصلين رحلتك..

دنيامين لا.

تيكوس اليس حقا؟

دنيامين نستطيع الحديث في امر مختلف تماما

تيكوس نعم. نستطيع' اود. نعم. سنفعل: اهي فكرتك ان ليس من احد يعتقد بانه لايتعلم ليشك؟ او. فكرة اخرى، فنحن اذا مااقنعنا انفسنا بمعتقد معين، نصبح صوفيين. رواقيين. افلاطونيين. وما شاكل ذلك. هل ستقولين لابد من ان تكون هناك مناطق من الروح تمتد قاحلة لهذا السبب. اما مغتصبة او عذراء؟

دنيامين لا، انني لااعرف.

تيكوس لا. ذلك مايستحيل البوح به.

دنيامين. لو كانت لدي كعكتان محببتان[٦] فحسب من الشعير والماسك[٧] لاستطعت ان ارافقك الى الجحيم. اتركك مع زوجك واعود الى الدنيا.

دنيامين اعتقد بان الطموح شهوة خاصة بالرجل.

تيكوس الرغبة في اكتشاف سبب للحياة.

دنيامين لكنها من جهة ثانية. هبْها تقود كما هي غالبا. في طريق او اخرى. تفضي الى الموت.

تيكوس قد تكون سبب حياة حينئذ. اود. لكنني كيف استطيع ان اقفل راجعا. يادنيامين؟ ان فجر الارض سيكون قبري ان انا تخليت عنك في ذلك الليل اللا ارضي.

دنيامين ياچرومس

تيكوس : اخبريني . ماهو رايك في التقدم؟ هل هو، مثلا، مستمر؟ وهل ثمة. دائما. تقدم بدون تراجع؟ لذلك. هل من غير الصحيح ان يستطيع البشر ان يصرحوا به بدقة عالية اكثر فاكثر الى كريس؟ بينما الدنيوي يصلح. فان الحرفة تتلف اما السمعة الحسنة والطُرف الفنية فتظل نفسها. انا احبك. يادنيامين.

دنيامين هلا فكرت فيما نحن نلف وندور حوله؟

تيكوس اظن باننا كونسرتينة[٩] تلتقط كل مرة نفسا طويلا، لان المنتاى الذي نسعى اليه هو منتاى ملزمون بدخوله.

دنيامين حيث سُيحين وقت عندما ستكون المواصلة غير ممكنة.

تيكوس غير ممكنة.

دنيامين ربما من الاحسن لنا ان ننال مايؤكا. لقد جعل النبيذ عينيك متقدتين تماما . فانا عندهما مبهورة الانفاس. اظن انهما عيناك. او هو ملاكك يحمل ملاكي عاليا فوقك بين يديه. ام انه فصال بدلتك.

تيكوس خذي رغيفا طازجا معسلا. باسماء الالهة دعينا نفوّق انفسنا.

دنيامين باسرع مايمكن.

تيكوس الديك اية معلومات عن علم الجبر؟

دنيامين سأحاورك ياچرومس. سأحاورك حتى لولم تكن سوى كلمات .

تيكوس انا؟ لاشيء. طبعا. الاولى بي ان احاور سواك - اذا لم يكن ذلك تجاوزا - يادنيامين

دنيامين، لا. فانك لن تتمكن مما تصبو اليه. سوى مسقط رأسك ياچرومس، ذي التلال التي وضعت نفسها فيك الى الابد. كما تقول. اين كان؟

تيكوس حقل والدي في بكسا

دنيامين هناك؟ ايمكن ان يكون هناك.

تيكوس لقد ولدت عند التل وسط وابل من مطر. قبل وقت الحلب بربع ساعة. وما ادراك مابكسا؟ انها تنبسط حتى نقطة تقاطع طريقين وعرتين. بينما تتوارى نهايتها الخلفية في غابة شجر الزوان، منها يقبل بوم ليالينا الابيض. هي مصنع النبيذ وموئل الحمائم في النهار فانا اعزو شخصيتي الى تلك الظلال الى الجذور الضخمة: وولوعي بالموسيقي. الى الجريان السريع الرخيم للنهر الفتي حيث يتشعب عند الحافة الناتئة الى الواح الرشاد والحَوْذان هي بصراحة. هكذا.

دنيامين لقد اعتدت ان تتسلق هنا وهناك برج فراسيديموس المتداعي.

تيكوس ماذا؟ متى تفوهت بمثل هذا؟ لماذا. ان جميع الاطفال يفعلونها.

تيكوس اجل: لكن. باسم الضياء. كيف عرفت ذلك؟

دنيامين لقد لعبت مرة هناك. في العطلة

تيكوس ياكلوريؤ بالاشيسز واتروبوس""

دنيامين انها لصدفة غاية في الغرابة. قد اكون لمحت. لحظة. صباك.

تيكوس قد اكون انا الذي لمحت مايشبه زهرة مبكرة مايشبه فتاة. لو استطعت. فقط. ان اتذكر كيف اضطررت الى رؤيتك. أانت كنت خلف الزنابق البيض الجارحة؟ قد اكون اخطات بحقك انتقصت جمالك. وبالكاد اعترفت كيف ان نجمة اخترقتني. لتحيا في جداول دمي الى الابد. ام انني رايتك تلعبين في مغارة الكهف حيث ينبت السرخس ويقطر الماء.

دنيامين لقد كنت ساذجة تماما وبلهاء وكنت في العادة اعثر على رفيق. اتمنى ان استطيع تذكرك. انني حسود الايام والاطفال الذين ابصروك في ذلك الزمان. انها لذكرى مؤلمة قليلا على نحو غريب وليست لمشاطرتك ماضيك.

تيكوس كيف تهوى نجومنا التي استطاعت ان تختلط بسبب ظهيرة منذ عهد سحيق. وبعدها نسيتنا واغاظتنا الا انها تطلعت يائسة الى بحار فراقنا المظلمة الهائجة. بينما احتسى الزمن الساعات الذهبية؟ اي قدر متردد هو ذاك؟

دنيامين الزمن؟ الزمن؟ لماذا ـ كم بلغنا من العمر؟

تيكوس شابان. شكرا لوالدتينا كلتيهما. بل اننا كنا اكبر قبل هذه الليلة واكبر جدا مما يجب ان نكون عليه. الم اكن قد ولدت مفتونا بما نضجت للقائه. الان. فحسب؟ ساكشف لك عن شيء اخر. فانا ولدت تماما لهذا السبب. ولدت لسد ثغرة في تجربة العالم. الذي لم يعرف قط ان چرومس يحب دنيامين.

دنيامين انك لمنفعل جدا. ياچرومس المسكين. ماالامر؟ فانت هنا تقيم مع امراة استنفذت كافة الادعات لكي تحضر. على نحو غير لانق. في ثيابها البالية. دونما اثر لسرور. بغي مصابة بالكابة. ظل بكل مافي الكلمة من معنى. دونما لمسة من شمس. فاغفر لي اذا قلت لك انك بسهولة تقع في المبالغات.

تيكوس حسن جدا. سوف لا افود بشيء. ساتبخر مع المشاعر.

دنيامين الان إمض انت الى النهاية. لابد من ان تتكلم. طبعا. قد يكون لديك الكثير لتقوله. اضافة لذلك عليك ان تدع سكوتك يعدو بك بعيدا ولا تقل شيئا تضطر الى قوله. ثم كيف ينبغي ان ارد عليك. اذن؟ چرومس. شاب انت. ولا استطيع ان اتفادى النظر اليك. فانت تفيد من استخدام ضوء المصباح والقمر ببراعة كبيرة. بروعة كبيرة. في غضونك العميقة وحولها. فالفلاح الظريف يزاول الصفير لثيران المحنة. جيئة وذهابا. في جبينك وعلى خدعك المزروع اضحك لي. ترى هل سبق لك ان بكيت على امراة.

تيكوس انني في حالة بحث عنك. لكنني عرفت السبب الذي وجدن من اجله.

دنيامين ". وجدن؟ لست انت. ابدا. ومع انهن استطعن ان يخطرن في ابهة باذخة في اطول ذكريات الرجال جميعا. لست انت. بتلميح او بنبرة خافتة. اما هن في الاقل لسن اكثر من التماعة. نجوم غير اكيدة ضائعة في البحر. شبيهة بملح مشع. باشياء براقة. بالمجرات. بالعناقيد. بالحبوب المضيئة المدومة في جرن اسود من الفراغ. استبذلين بعض الجهد لتصدقي ذلك؟

دنيامين لا. بلا جهد. ان الحياة اعلتني وعززتني. قد تكون مقفرة الا انها وهبتني الجمال. كوديعة في الحقيقة. ثم نهشت قلبي. ياچرومس العزيز. عبثا. ياچرومس الحائر انت جعلتني اشعر برغبة في اطلاعك على احسن مافي. ارغب. في الاقل. بالاقتدار على تصديق نفسي بعرض بعض فتنتي عليك. لرفع الدروع المصفحة من بيننا. لكنها تسقط استجابة لك. تغور بانتصار الذكر.

تيكوس يا ايروس. لا: لا! ان يكن هذا اقل مافي محاسنك. على الاطلاق. ففي حضرتي. كوني اكثر من اقلك. ابدا! اذا كان لابد من ان تاتي بالاكثر الى فمك او الى عينيك. من البلل او من رقائق الضوء. من اي شيء. من اي شيء لايقاوم اكثر. فان الكمال سيعود عليها بصولجان قاس بمنأى عن خل يخدش بشرتي. فما يوافق عليه الحب سيكون غايتي. يادنيامين. دعيني افرغ شيئاً من توق شفتي على شفتيك المرحبتين. اوه. متى اعبر عائقا من فراغ صغير كهذا. قائما بيننا فانني ساشرع في رحلة من الثلج الموجع الى التنزه في الشمس. تلك هي المشاعر.

دنيامين چرومس. الى اين ذاهبة انا؟ لا. لاترد. انه الموت الذي انا اتوق اليه. وليس انت.

تيكوس اين الاختلاف؟ سمني الموت بدلا من چرومس. فسوف ارد على اي شيء. انها رغبة الجميع نفسها. بالموت من خلالي. او رغبتي في الموت. فچرومس فقط في كل سبيل. اليس كذلك؟ أانت لاتحبينني يادنيامين؟

دنيامين كيف حدث ذلك؟ انني ذاهبة الى زوجي. موغلة في الطريق اكثر مما ينبغي السماح لنفسي بالحياة من جديد. الحب في الجحيم.

تيكوس هنا ايضا. فنحن هنا. ولسنا هناك في الجحيم. هل ينتظرك زوجك.

دنيامين يقينا. يقينا.

تيكوس ليس بالضرورة. فانا. لو كنت في مقام زوجك. فسوف لا احلم بانتظارك. لكان ينبغي علي ان اتخيل جسدك وهو يتقدم نحو السلالم في ضياء غامر. لا ان ينزل الى الجحيم. يجب ان اقول "انني قد تخليت عن دفء ثروتي على الارض. وفي الجحيم. فالارض تحتاجها". "لقد ذهب كل ماعلمتها عن الحب". يجب ان اقول "بائسة جدا تلك التي ستتخلى عن جسدها وتغدو ظلا". "لم يكن حبنا متبادلا". (يجب ان اواصل) "الانغماس في الحياة واغراق الحياة في حبنا!" حسن جدا. اعيديني الى الحب اعيديني الى الحياة ودعيني اشد في دمك الى الابد.

دنيامين توقف. توقف. سامضي وحدي! لم على الاقدار ان تفعل كل شيء لتمنعني من الموت بشرف؟ لابد من انهم قد سئموا من الشرف في الجنة. چرومس. ان من المفزع ان نكون عرضة لمتنازعين شماليين. ان لي مزاج دوامة. أانا ادور فعلا ام انه مجرد احساس؟

تيكوس انك لساكنة. ساكنة مثل عتمة.

دنيامين مايبدو مخالف تماما لما هو عليه في الحقيقة. فالجنون بالنسبة لاولئك الذين يكتفون بالمراقبة. كثيرا مايكون حكمة للذين يقع لهم.

تيكوس انحن مجبرون على مناقشة هذا كله؟

دنيامين لذلك. كيف اتمكن من الرجوع الى اصدقائي؟ الكي اكون هزاة؟

تيكوس دعي ذلك للغد. اما الليلة فانا بحاجة لتقبيلك. يادنيامين. دعينا نر ماالذي تفعله الدوامة بين ذراعيّ. دعيها تذرّ على صدري. لقد آن الاوان. ايتها الحبيبة.

دنيامين انني هناك قبل ان التقيك. جسدي وحده طاوعني على اللحاق برغبتي التي هي الان تقدرك. فانا الان ملمومة الشعث من جديد.

تيكوس انني لاشعر كما تشعر الالهة. هذا هو احساسهم بالحياة. ليس باحساس انسان: ان حرمانهم من الخلود. اخصاب لانفسهم بالزمن. ايتها الحياة. ايها الموت. ايها الجسد: ايتها الروح. يادنيامين.

دنيامين ياكل مافي نفسي: التي تشتهي تماما كل مافيك. ياهمي. ياجرومسي. ساكون حية اذن.

تيكوس انك لتمتلكين السموات الان. بمنأى عنها تلطمينني بعواصف جمالك الهوجاء. فهل نقدر ان نصطنع من الغبار. مثل ماتعلن لنا؟ ماذا! اغبار في غبار يطلق ضوءاً كهذا

وروح كوّن كهذه في جسد واحد. لقد وخزتني شعرة من شعرك. علام تدفعينني بعيدا؟

دنيامين ثمة معدن كثير جدا يحيط بك. الزام على الحبس في مستودع اسلحة.

تيكوس اطلقي يدك في الابازيم ومن ثم في.

دنيامين لاتعني. فسوف افكها كلها بنفسي

تيكوس يااللوقت والصبر.

اريدك ان ترجعي ثانية.

دنيامين امامنا عمر فكر ياچرومس. فكر بذلك فحتى فك ابزيم هو حب. وليس بسهل. حسن جدا. تستطيع ان تعينني. چرومس. اي نطاق اعجوبة هل دخلت لتقود نفسك في الظلام الى حيث انتظرت. الم تعرف بانني كنت منتظرة؟

تيكوس لقد رأيت ضوء المصباح. فكان ذلك المظهر الوحيد لبعض من ايماءة عظيمة في قاع الحظ لقد رأيت ضوء المصباح.

دنيامين فقط هنا. بمنأى عن الحياة؟ مالذي حملك على الاقتراب مايكفي لرؤية ضوء مصباح؟

تيكوس زيوس من نبهني اليه.

دنيامين . مالدافع ياچرومس؟

تيكوس انني في واجب

دنيامين وهل الدنيا دافئة كفاية لتباشر واجبك بدون درع ساقيك؟

تيكوس يانوّل السحر العزيز. لابد لي من الانصراف ولقاء نظرة على اولئك الصبْية. لقد تبددت مهمة الحراسة كلها من ذهني.

دنيامين اية صبْية. ياقلبي؟

تيكوس اجسادي الستة.

دنيامين چرومس. لاتعد لتلك المزحة من جديد.

تيكوس ليست بمزحة. ايتها الحلوة. فمدينتنا قد قامت اليوم بشنق سداسي. انني اداري الاجساد حتى الساعة الخامسة. فلأنصرف توا مدة نصف ساعة.

دنيامين مالذي تستطيع ان تفعله الاجساد البائسة. خلال نصف ساعة. او خلال نصف قرن؟ انك لاتريد ان تذهب حقيقة؟

تيكوس لأريح ضميري فحسب. بعد ذلك، يادنيامين لن تستطيع غيمة ان تعلو على الحب. ولن تُستفزّ فكرة محلقة. فالليل سيكون لنا وحدنا.

دنيامين الا اذا كلُ نصف ساعة

تيكوس اسكتي، يا ابتسامة روحي. ياغصني. يامليكتي: فهذه اجلالا لعينيك. انني اطبع على كلتيهما شفتي: وهذه لحفظ جبينك ـ فهلا اعتقدت بان ديْن قبلتي قد استحق في رأيك. مع ان عنقك الان عصن ابيض وشفتاي طائران غردان استفاءا اليها. ايتها العنق تذكريني حتى اعود خلال خمس دقائق. على اية حال هذا هو عهدي: امنحه فمك لتعيديه الي قبل ان يجف. انني اعدُ: قبل ان يجف. او ليس بعد الوقت المحدد.

دنيامين اركض اركض طيلة الطريق. فلا ينبغي ان تخاف من عقبة. ثمة الكثير من ضياء القمر. الحقول زرق. اود، انتظر. انتظر: ياحبيبي. لا، ليس الان: ستحفظ حتى اراك: ساحفظها هنا في شفتيّ. اسرع.

تيكوس الى اللقاء، ياسماواتي.

دنيامين اسرع، اسرع:

دوتو نعم، ياسيدتي، اسرع: طبعا. هل نحن هناك الان؟ كم لطيف. الموت لن يتطلب اي عمل على اية حال. لقد ابتلعتنا الجحيم بسهولة. مثل محارة.

دنيامين دوتو!

دوتو اسرع، اسرع نعم، ياسيدتي. لكنهم خلعوا جميع عظامي. فلم يعد لي عظم واحد. انني ظل: مبهم عجيب ذو ساقين. سنتخذ مجلساً في فناء الابدية. ياسيدتي. ان هم فعلوا الشيء نفسه معك

دنيامين يحسن بك ان تستيقظي. اذا لم تقدري على النوم ثانية. يحسن بك ان تستيقظي. اوه، ياعزيزتي ـ فنحن مازلنا على قيد الحياة. يادوتو. هل تسمعينني؟

دوتو لابد انك تتكلمين عن نفسك ياسيدتي؟ فانا فعلا ميتة. ساخبرك كيف عرفت. اشعر انني غير مرئية. انني شبح ياسيدتي؛ انني فقط انتظر ان أبعث.

دنيامين اذا ادعيت فحسب. هل ترين اين انت؟ انظري. هل ترين

دوتو نعم. انك على صواب، ياسيدتي. مازلنا على قيد الحياة. اليس ذاك بكاف ليجعلك تقسمين؟ انحن هنا؟ نحتضر كيما نصير في عداد الموتى، واينما يقع الموت فعلينا؟

دنيامين ربما عليك ان تجربي الموت في مكان اخر. اجل! لعل الهواء هنا يناسبك جيدا اكثر مما ينبغي. لقد كنت مستغرقة في النوم.

دوتو بينما انت طيلة الوقت وحيدة وميتة. يجب الا اموت. ايكون العريف قد ولى من زمان، ياسيدتي؟

دنيامين لقد جاء وذهب، جاء وذهب، انك تعرفين الطريق.

دوتو اعرفها جيدا. عليه ان يمضي وليس عليه ان يجيء ابدا. اوه. ياعزيزتي، لابد انه قد ازعجك ياسيدتي.

دنيامين يمكن القول بانه قد ازعجني. اصغي: فلدي ماأقوله لك.

دوتو اتوقع ذلك ياسيدتي. قد اكون استطعت صدّه اتمنى لو ان الرجال الذين قبله لم يكونوا. انني افكر بسرعة خاطفة. الا انني اخيرا ظفرت بما يجب ان اقوله. ذلك نوع من اللعثمة في اسلوب حياتي ياسيدتي.

دنيامين قد اكون فظة، قد اكون اثيمة وجائرة عليك يادوتو.

دوتو ابدا ياسيدتي.

دنيامين اوه، اجل. لقد سمحت لك بالموت معي يادوتو. بدون اي سبب واضح. لقد غمرتك بحزن لم يكن لك. فكان ذلك ظلما، يادوتو.

دوتو لكنني لم انل شيئاً تلقاء الموت ياسيدتي. فانا قد احب المكان، قدر ماأحب اي مكان اخر. اما اذا اردت الان ان تقولي التفسخ. الكثير من التفسخ، فساضطر الى ان افكر بصورة مضاعفة بالبقاء. فنحن جميعا لنا كراهاتنا ياسيدتي.

دنيامين انني اطلب منك ان تتركيني يادوتو، حالا، باسرع مايمكن، الان، قبل الان، يادوتو، فدعيني انس قصدي السيء الذي بلا تردد انتظرك لترافقيني الى الجحيم. اما الان فوداعا، وداعا.

دوتو لا، ذلك ليس وداعا، مطلقا.

فلست مضطرة لمعرفة ليل رقاد اخر، لا عجبُ كيف تتقدمين انت، قدر ماأخيب في بلوغ الهدف. انني مضطرة لان اقلق عليك، ايضا. فعندما تنتسبين الى طبقة اعلى، لابد من ان يبدو العالم السفلي غريبا. فانا منذ لحظة خلقت تحت الارض ياسيدتي. مع ان تحت الارض ليس مثل بعض. لا، ذلك ليس وداعا ياسيدتي.

دنيامين اوه، يادوتو، اذهبي: لابد ان تذهبي، لابد من ان تذهبي! واذا مابدوت دون عرفان للجميل، اعذريني. فليس الامر كذلك. انه مختلف جدا، شتان بينهما. لكنني استطيع ان استعيد هدوء بالي، فقط، اذا علمت انك قد ذهبت.

دوتو مع ذلك، انظري ياسيدتي. الى اين عليّ ان اذهب في الثالثة صباحا؟ حتى لو كنت فكرت بالذهاب، مع انني لن افكر به ابدا.

دنيامين فكري بالدنيا التي لا تضاهى يادوتو.

دوتو فكرت بها ياسيدتي. وعندما فكرت بها، اية فكرة كونت؟ حسن، انها تتدلى ياسيدتي.

دنيامين انني اصر اطيعيني! حالا! يادوتو!

دوتو اجلس هنا.

دنيامين مالذي سافعله معك؟

دوتو تجاهليني ياسيدتي. فانا اعرف مكاني. ساموت بغير فضول فعلا. اوه، انظري، العريف نسي ان يأخذ تجهيزاته.

دنيامين هل جرؤ على ان يكون مهملا؟

دوتو ليس لزاما عليّ ان ارى ذلك. شخص

بانس. سوف يقتطعونها من رواتبه اظن ياسيدتي. اظنه لن يحتمل التفكير بالعودة؟
دنيامين سيفكر بتجهيزاته. سيلاحظ انه لن يلبسها. سياتي: مقدر عليه ان يجيء. اوه. اعرف انه سيجيء.
دوتو اوه. اوه. أكل ذلك من اجل الليلة ياسيدتي؟ قد اذهب الان ياسيدتي؟
دنيامين دوتو! ستذهبين!
دوتو انت بالضبط تحاولين منعي ياسيدتي. سادع الموت الى فرصة اخرى مناسبة.
دنيامين دعيه يادوتو. الى اي وقت اخر. اما الان فيجب ان تسرعي. فانا لااريدك ان تتوانيْ عن الحياة دقيقة اخرى. اوه، دوتو، وداعا.
دوتو وداعا. الحياة فذة، اليست كذلك، ياسيدتي، ياسيدتي؟ ابلغي سربروس تحياتي.
[يعود تيكوس. تمر به دوتو على السلالم.]
[وهي ذاهبة] لقد خلفت شيئاً وراءك. ايتها الالهة، ياله من قمر!
دنيامين چرومس. انها لحقيقة، فشفتاي بالكاد جفتا. الزمن يعدو من جديد. اتسع الفضاء من جديد. لقد استعادت المسافة الحياة ثانيـة: ان دنيامـين استعادت چرومس.
تيكوس لقد انتهى.
دنيامنين جرومس، انك لمريض، شاحب كالصوف. تعال، لقد قطعت المسافة بسرعة فائقة. ارتح بين يدي: التقط انفاسك مرة اخرى.
تيكوس لقد تنفست ذات ليلة اكثر مما ينبغي. لِمَ وَجَبَ عليّ ان اراك، لِمَ باسم الحياة وجب عليّ ان اراك، لِمَ؟
دنيامين الم نهب بعضنا بعضا؟ ايها القلب، ماالذي تعنيه؟
تيكوس اعني ان تلك السعادة لاشيء سوى انها اصل البلاء. فلِمَ يجب عليّ ان اجد وفاءك بلسما للبشر، بل اجد الى جانب الجميل نفسه الوسائل الضرورية لتدميره؟ لقد هوجمنا بالحب بعنف، ليجعل منا غير قادرين على قيادة انفسنا، ليجعل منا منقادين للمصير. ينبغي ان اعرف الغفران، لا الوفاء، فهو مايتيحه العالم لنا.
دنيامين چرومس، اهذا هو العقل؟ اعني عليّ اللحاق بك. ماالذي وجدته في الحقول حتى يتسبب في كل هذا الكلام؟ الا زلت تحبني؟
تيكوس اية مشيئة نبيلة استجابت لنا؟ لقد فقدت جسدا.
دنيامين جسد؟ احد الستة. حسن، فهو ليس الذي به تنوي ان تحبني؛ ثم انك لن تستطيع الاحتفاظ به الى الابد. انحن بصدد السماح لجسد غير موجود بالحيلولة بيننا؟
تيكوس لكنني مسؤول عنه. ساكون محاسبا عليه في الصباح. يقينا انك سترين، يادنيامين. ماالرعب الذي سنواجه به؟ لقد كان للاقرباء الوقت الكافي لانزاله ونقله بغية الدفن. ذلك يعني محكمة. لاطعن في القرار.
ساحل محل الرجل الفقيد.
لاشنق يادنيامين! اشنق يادنيامين!
دنيامين لا، ان ذلك لفظيع! حياتك لك ياچرومس.
تيكوس على اية حال. علام احرص على ايلائها عناية. ففي احسن الاحوال نحيا حياتنا بالاعارة، وفي اسوأها في السلاسل. ثم انني لم اولد البتة لكي احيا. فمن اجل ماذا، اذن؟ الكي اعاني بسببها، مع اننا جميعا كذلك. لكنني سادعها على ماهي عليه وذلك بجعلها لاشيء.
دنيامين انك لتخيفني ياچرومس. ماالذي تنوي ان تفعله؟
تيكوس اريد ان اموت، يارقصة القلب، اريد ان اموت، ان اموت، ان نفترق، ان اعمد الى سيفي وادعه يفرقنا. سانال حرية ارادتي حتى لو اكرهت عليها. ساقتل نفسي.
دنيامين اوه، لا! لا ياچرومس! ان هذا كله غير معقول. فليس مثل هذا الرعب ممكن وقوعه من مجرد حادثة. هل سبق لك ان شنقت؟ كيف بمقدورهم شنقك لمجرد الا تكون في مكان معين؟ وكيف بمقدورهم شنقك بسبب فقدان رجل ميت؟ لابد من انهم ارادوا فقدانه، او انهم لم يريدوا شنقه. لا، انك لتفزع نفسك بلا مبرر فتجعلني شديدة الهياج.
تيكوس انه القسم السادس، الفقرة الثالثة من القوانين. ذلك هو قدري. لقد قراتها لنفسي. ووفقا لقدري، انني، منذ ذلك الحين، اريد ان اموت، دعيني امت هنا، حبا، مرتفعا بقبلتك الى البرج، ميتا، عاليا فوق منبتي، اكراما للالهة، دعيني امت في ذروة الحياة يادنيامين، بحركة واحدة استطيع تطويق الكبرياء الرائعة. كيف استطيع ان اهدأ حتى الموت عارفا انك سترينني اخيرا عاريا ومشنوقا. في شجرة مقدسة؟ منزوع الرتبة اولا ومن ثم مشنوقا!
دنيامين ياترى أأنا احببت العريف ام انت؟ الحقيقة انني احببتك، من الرأس الى القدم وعميقا حتى اقاصي روحك. ماالذي سافعله اذا مت؟ كيف أَقْدُر على اللحاق بك؟ لابد ان القاك وانت تبادلني الرأي مع زوجي، الذي سيعارض أراءك، مستبدلا الرجعية منها. فاين عليّ ان اضع نفسي؟ اقدر عليّ ان احيا في عزلة، ام اجد في الحياة ينبوعا أخر من الحب، في ذاكرة فرليوس وذاكرتك؟
تيكوس دنيامين، ليس كذلك! فيما مضى كان كل شيء في حياة الرجال يقوم على اللامبالاة، فدعي حبنا في الاقل يصدي ويخلد نفسه على نحو فريد. مادام الوقت يتيح لك ذلك. مع انك ماضية الى أخر الشوط. فليس بمستبعد ان يضمني اليه. سيبدو ذلك مثل ارض الخلود في نهارات دائمة. هل اقدر ان اثق بك الى الابد؟
دنيامين لكن، ياچرومس، يقينا، انك قلت.
تيكوس يقينا اننا احسسنا بان هوانا قد غدا اكبر من ميت؟ فهل يجب ان اموت مؤمنا بانه ميت معي؟
دنيامين چرومس، يجب الا تموت. ابدا! فذلك سيكون اهانة للحقيقة.
تيكوس لن استطيع ان احيا لاشنق. فذلك سيكون اهانة للحياة. اعطني سيفي يادنيامين. ايتها الجحيم، انك عندما تبدين شاحبة تنتزعين قلبي. استطيع ان اموت دونما سيف برؤيتك تتعذبين. بسرعة! اعيدي اليّ قلبي ثانية بشفتيك فسوف اقضي في قبلة اخيرة بقبة مأربي.
دنيامين اوه، لا، لا، لا!
هلا انعمت عليّ بهجرانك؟
ابدا، ياچرومس، ابدا. أأقبلك ومن ثم ادعك تذهب؟ أأحبك ليخطفك الموت؟ أأنا التي تصطنع الجنون بسبب محكمة عسكرية؟ من الذين ظنوا انهم قادرون على قصاص الارواح بعيدا عن الجسد؟ اي قصاص ذاك؟ چرومس، ان الحب هو القصاص الوحيد ونحن مُريدا الحب. انا حملتك على ذلك حملتك، حملتك.
تيكوس ليس لنا خيار. فذلك مقرر في القسم السادس، الفقرة الثالثة، من القوانين. تلك التي لها قُوة اكبر من الحب. فهي قادرة على ان تتسعط بشموع الكون الكبيرة. فتجعلني قادرا على عمل المستحيل، على مغادرتك، على المضي عن الضوء الذي يحيط بك.
دنيامين
تيكوس ايها الظلام، لقد قضي الامر. وداعا، ياذاكرتي التي من تراب، ايتها الحبيبة الاعز التي فوق كل توقع. لقد كنت على خطأ في مطالبتك بالحفاظ على عهودنا الحاضرة في الخواء المقبل. ذلك سيجعلك خطيرة الشأن في نظر العالم، عندما يجب ان تكوني. كما انت، صورة من ضوء. دنيامين، اصرفي فكرك عني. فانا ماض لأدع سيفي يحل جميع الاحاجي.
دنيامين چرومس، انا احلها! انني اعرف: سيساعدك فرليوس.
تيكوس فرليوس؟
دنيامين زوجي. انه يستطيع ان يكون الجسد

الاخر.

تيكوس زوجك يستطيع؟

دنيامين ليس له هدف اخر في تركه الرقاد من تلقاء نفسه معنا هنا فهل ثمة سبب يمنع من شنقه على شجرتك المقدسة؟ افضل، افضل بكثير. فانه، بالقياس اليك انت الذي ماتزال حيا، يقينا انه افضل من متماهل في التعفن؟

تيكوس تشنقين زوجك؟ ان ذلك لفظيع يادنيامين، مرعب.

دنيامين ماقل مااستطعت فهمه. انا احببت حياته وليس موته. اما الان فنحن نقدر ان نعطي موته طاقة الحياة. ليس مرعبا: بل مدهش! الامر ليس على هذه الشاكلة! ذلك انني يجب ان اكون قادرة على الاعتقاد بانتقاله ثانية الى الدنيا، اتماما لسعادتنا؟ ذلك اكثر مما استطاع حزني ان يفعله.

تيكوس ماالذي استطيع قوله؟

دنيامين انك احببتني: كما احببته واحببتك انت. دعنا نحتفل بسلامتك، اذن. اين القنينة. فهناك بعض النبيذ المتبقي في هذه السلطانية. ساقاسمك اياه. الان انس خوف كوننا في قبر: انظر اليّ ياچرومس. تعال نبعد عن الحفرة التي توشك انت ان توقعنا فيها.

حبيبي، اني اهبك فرليوس.

تيكوس فرليوس. وكافة الملحقات تلك.

دوتو سيدي. كلاهما سيدي.

الهوامش

١ ـ تمثال يوضع في مقدم السفينة.

٢ ـ جارون : صاحب قارب لنقل الموتى الى الضفة الاخرى من النهر.

٣ ـ أجرون : نهر في الجحيم، فيه يعمل چارون.

٤ ـ غرغونة : واحدة من اخوات ثلاث يعشن في نهاية الارض، يحولن كل من ينظر اليهن الى حجر. ميدوزا، البشر الوحيدة بينهن.

٥ ـ الشراغيف : صغار الضفادع.

٦ ـ فويبوس : ابولو : اله الشعر والموسيقى والجمال الرجولي.

٧ ـ الكعكة المحبية : الكعكة المحلاة التي تعطى لسربروس كلب الجحيم الحارس، لتستاثر بانتباهه بغية تسلل الروح الى دارها الجديدة: هاديس

٨ ـ الماسل : ماء العسل: كلمة منحوتة من الكلمتين.

٩ ـ كونسرتينة : نوع من الاكورديون.

١٠ ـ كلوثو، لاشيسز، ارتروبوس: آلهات القدر الثلاث اللاتي يقررن السعادة او البؤس للبشر.

١١ ـ سالمونيوس : ملك تؤازره الالهة جميعا، الامر الذي يزيده غرورا. فيحتقر الالهة ويطلب من شعبه ان يقدم له القرابين بدلا من زيوس: كبير الالهة. له عربة فخمة ذات مشاعل موقدة يرمي بها الناس موهما اياهم انها البرق. فتتركه الالهة سادرا في عبثه، حتى ترسل عليه، اخيرا صاعقة من السماء حقيقية، صرعته.

المترجم

في أعدادنا القادمة

■ دراسات

الواقعية منهج ام اسلوب ؟ ـ جعفر علي

حول مفهوم الزمن الروائي ـ محمد علوط

الاستعارة عند جاكوبسون ـ سعيد الغانمي

فلوبير والجملة ـ رونالدبارت ـ ترجمة د . عزيز المطلبي

■ قصص :

قصتان لعثمان سمبيني ـ ترجمة رعد عبدالجليل جواد

التوقيع ـ حسب الله يحيى

خريف مبكر ـ فيصل عبدالحسن

جياكومو جويس ـ جميس جويس ـ ترجمة ـ محمد نجيب لفتة

■ مسرحية :

الدمى المتحركة ـ وليم فولكنر ـ ترجمة حسين عبدالزهرة

■ شعر :

٣ قصائد ـ لطيف هلمت ـ ترجمة بنيامين يوخنا

هواجس ـ معد الجبوري

سفينة السندباد البحري ـ كاظم الحجاج

تداعيات في هاجرة تموزية ـ كمال عبدالله الحديثي

التراث والمعاصرة
في ديوان الشاعر حميد سعيد

● ابراهيم الوائلي ●

انا والشعر المتمرد «الحر» على طرفين يفصل بينهما بعد غير قليل وان كنا قد ولدنا في العراق فقد شاع فن «البند» على شواطيء الفرات في مدينة (الحلة) وفي (النجف) و (بغداد) ايضا وهذا الفن الذي تتصرف فيه ثلاثة من الاوزان وهي (الهزج) و (الرمل) و (الرجز) هو ـ فيما ازعم ـ اساس الشعر «الحر» غير اني لم اكن من انصاره في الاسلوب الذي يمارسه اصحابه لان نشاتي في النجف ونواديها الادبية ثم القاهرة كانت نشاة متاثرة بالماضي تاثر لاتكاد تفلت منه الا لما يعد من شعر المهجر فقد كان هذا الشعر من افضل مانستقبل بعد شعر المتنبي وشعر الحماسة والشبيبي والشوقي واحمد شوقي . ولهذا ولغيره من الاسباب كنا نعد ظهور الشعر الحر المتمرد على قوانين العرب بدعة تضاف الى البدع الادبية التي عرفها العراق

واخذنا نطالع كل يوم انماط شتى من هذا اللون الجديد بعضها ينهض مع الفكر العربي المعاصر ويعبر عن بعض هموم العرب والانسان عامة . وكثير منه هذيان وهذر والفاظ لايشد بعضها الى بعض اطار من اداء او مضمون .

ومن المعروف ان الوضوح قليل جدا في هذا الشعر وان الغموض والضبابية والرمزية المغرقة من ابرز سماته . يضاف اليها هشاشة العبارة وجدب اللغة وترديد مفردات وقوالب ابتذلها الاستعمال الكثير ولعل بعضها يتردد في كل تجربة مثل «المحار» و «النسغ» و «الملح» و «القمر الاخضر» وغيرها .

قد يثير هذا المفتتح شيئا من الاستغراب ولاسيما اني مهدت به الحديث في شعر شاعر تخطى الحواجز واستشرف القمة بين شعراء جيله . ويبدد هذا الاستغراب ان الاشياء لاتعرف إلا باضدادها .

بين يديّ ديوان الشاعر المعروف حميد سعيد وهو ديوان يضم عدة مجاميع نشرت في ازمنة مختلفة . ولم يكن الشاعر حميد سعيد بعيدا عني فقد قرات له واستمعت اليه وهو ينشد في مهرجان «المربد» الاول الذي اقيم في البصرة سنة ١٩٧١م واستمع إليّ وانا انشد ايضا غير اني كنت «مقيدا» بالوزن والقافية . وكان هو «حرا» طليقا وكل واحد منا يمثل جيله ومدرسته .

ثم افترقنا وطال البعد حتى حمل إليّ رسوله هذا الديوان الضخم الذي هو الان بين يدي اديم قراءته بشوق واستجلى مافيه من صور تمثل الماضي والحاضر وقد مزج بينهما الخيال المبدع في صياغة معبرة متناسقة ليس فيها تشبخ ولا استكراه .

لقد وجدت التراث عند الشاعر حميد سعيد شعورا واستيعابا وفهما وادراكا . على انه لايستوحى التراث الاّ حين تكون الصلة وثيقة بينه وبين الحدث المعاصر .

ولقد شد اعجابي بهذا الكون الواسع الذي اجتابه الشاعر روائع من تلك الروائع الكثيرة فض صور متعددة اسهمت اسهاما فاعلا في تاصيل التجربة عند الشاعر نقرا التراث قراءة جديدة ابتكرها الشاعر نفسه ليصل ذلك الماضي البعيد تاريخا وحدثا بالحاضر فكرا وعقيدة واداء . ففي قصيدة (شواطيء لم تعرف الدفء) ص (٣٤) وما بعدها يمتزج الماضي بالحاضر في رتابة وائتلاف وتناسق اذ يقول :

وتنتظرين ان ياتي . ولم ياتي
وتبغم في حنايا البيت سمفونية الصمت
ولم يات
فيا أبواب مدّى صرخة الاسيار
مديها
عسى اضياف ابراهيم تاتيها
ستنحر ليل همّ جائع
ولسوف تقرى بالعيون . ومن ماقيها

وقصة «ضيف ابراهيم المكرمين» معروفة ولكن الشاعر إستوحاها في فراغ الصمت والهم والجوع . اما كيف تحول الصمت الى سمفونية وكيف تحولت السمفونية الى ظبى يبغم فذلك من شان الخيال الذي يؤلف بين الأشياء المتباعدة ليصنع منها حدثا متناسقا . وهذا الخيال لاينهض وحده بعملية الابداع مالم يسنده الخيال المبتكر .

وفي قصيدة (رحلة الصيف) ص (٣٨) وما بعدها تراث من التاريخ واللغة يقحم ابواب المعاصرة في جرس موسيقى واضح النغم وقد تساوقت القافية مع التفاعيل التي تؤلف الوزن «السريع» المتدفق وان لم يجر على النسق المطرد في توافق الاشطر وتساويها ولكن لاباس بالاجتزاء مادامت المفردات تتلاحم معبرة تعبيرا واعيا عما يتفاعل في اعماق الشاعر :

إن رحل السمار من للأسى
يطرحه عن ظهرك المتعب ؟
مهجورة دارك أم فاتها
زهو بليل ضنين ؟
زهو بليل ضنين ؟
فاقرع جدار الصمت إن المدى
لابد ان يفتح للقادمين
والتراث المستوحى في القصيدة :
يايونس الراقد في جوف حوت
ياأيها المبحر في المستحيل
سمّارك الأموات من اي جيل ؟

لاشك في ان ماساة النبي «يونس» الذي التقمه الحوت تتجدد في كل عصر ولكن على انماط مختلفة واوضح مايمثلها الجيل الذي يستسلم للظلام والمحن لايتحرك كانه جيل من الاموات .

وفي قصيدة (الغربة وزهور الفولاذ) ص (٥٨) ومابعدها انتظار وترقب وتراث يستوحيه الحاضر في صور جديدة شفافة تعطى القارىء المستجيب اكثر مما تاخذ من زمن القراءة :

نهرول في دروب مالفناها
ونسمع حشرجات ماسمعناها
وتسالنا الدروب بكل منعطف
اانتم فتية الكهف ؟

ولعل الشاعر اراد ان يقول : نحن فتية الكهف وقد خرجوا من كهفهم وهم غرباء لايعرفهم احد ولكنه جعل الدروب تعبر عن هذا المعنى لانها لم تكن قد الفت مثل هذه الوجود . هكذا تفعل غربة النفس . ثم صور من التراث ايضا :

ونحن فداء اسماعيل في عصر الاسى النزق

ونحن جراح ايوب الصبور نهيم في الطرق
يسمرنا الجديد على الصليب
بكل مفترق

إن ماتختزنه ذاكرة الشاعر من صور التراث الديني وغيره مصدر من مصادر الاسنيحاء ولكنه استيحاء واع يجيد التوفيق بين العناصر المتباعدة لتؤدى عملا واحدا في التجربة المفعمة ، فكبس اسماعيل رمز لكل ضحية من ضحايا النضال في طريق الحرية ، وصبر أيوب والامة رمز لكل من يحتمل صنوف الاضطهاد والعسف ، ومأساة المسيح رمز لكل المآسي التي يتمثلها طلاب الحرية والاصلاح المضطهدون .

وفي قصيدة (مرثية) ـ ص(٦٨) ومابعدها صدق ـ وانفعال ولغة تتساوق مفرداتها طبعة صافية مع الاداء الذي يعتمل في ضمير الشاعر ووجدانه ويؤكد التزامه بفصائل المجتمع الذي ينتمي اليه :

ألبقى أغني ؟
ولست على الدرب الآ مغني
أمثل دور التي تندب
وقد تكذب

من المعروف أن «النائحة» او «النادبة» في اسم اخر كثيرا ما تكون مستأجرة للندب والنياحة وكثيرا ماتبالغ في الثناء والاطراء والتعديد كما فعلت ابنة الحلّاق في نعت ابيها بأن رقاب الملوك تخضع له . فهل كان الشاعر يبالغ في ندبه وغنائه الحزين ؟ لعله يحسّ بأن الشعراء يبالغون في حماستهم حين يتصورون ان العرب في عصرهم الراهن هم مثل العرب في بداية المسيرة الكبرى وهو يخشى ان يكون مندفعا مع هذا التيار بلا هدف فيكون مثل النادبة التي «قد تكذب» . لاشك انه احساس المدرك الواعي .

وسقراط في كل فجر يموت
يعب الكؤوس بكل البيوت
وأبقى لشعري
لأغنية تستفز الظلام
فيا للفجيعة !!
أعراس قومي دماء
وأمجادهم مذبح الكبرياء
وأبقى أغني
ولست على الدرب إلا مغني

وهذه صورة واضحة من صور التأمل في الحياة والوجود والوطن . صورة لاغموض فيها ولا رمزية وحسبها انها تعبر عن المجتمع الذي تزدحم فيه المآسي وعن الفكر الذي يتجرع الاضطهاد كما تجرعه سقراط .

وقصيدة (رسالة من الصحراء) ـ ص(٩٠) ومابعدها ، من القصائد المؤثرة والتأثير من سمات الشعر الصافي وفيها من الصور التراثية مايجعل الشاعر في الطليعة فهما واستيحاء وقد استخدم فيها وزن الرجز وهو وزن متدفق مثير .

مات الغفاري قبيل ألف عام
ماعرف التيه ولا الظلام
فكان حرفه الجرىء يعبر الدنيا
الى السادة في الشام
وحدّث الرواة
أن صوته الجبار أيقظ العظام

وكانوا يقولون ـ حين يحوم الشك في الرواية ـ : «العهدة على الراوي» **وقد استخدم الشاعر هذه العبارة في قصة الداعية الثائر ابى ذر الغفاري :**

وعهدة النقل على الرواة
لعلّهم قد غيّروا في صيغة الكلام
والعلم عند الله والذين يعلمون

وهذه الخاتمة استيحاء المضمون الآية **الكريمة : «وما يعلم تاويله الاّ الله والراسخون في العلم» . ولي هنا ان اسال الشاعر : لم هذا الشك وقد قلت :**

ماعرف التيه ولا الظلام

ألم يكن ابو ذر موصوفا بصدق اللهجة في الحديث الماثور ؟

وفي (مقطوعات صغيرة الى الفرات) ـ ص(١٦٠) وما بعدها يستوحى الشاعر صورة من صور التراث الروحي فيقول :

أنا الفرات وثيابي الملح
الملح والفرات .. حق جدتي الزهراء
من بعلها على

وهذا الاستيحاء لم يكن مصدره الخيال الاسطوري فلا الشاعر ذا صلة بالاساطير التي استوحاها بعض المعاصرين ولا القصة المستوحاة ذات صلة بالحدث الاسطوري فقد جاء في كتب السير ـ وهي كثيرة ـ ان الله امهر السيدة الزهراء في زواجها من الامام على اربعة انهار احدها نهر الفرات وقد افاد شعراء العصور ولاسيما شعراء الحلة والنجف من هذا الحدث فكانوا ينكرون على قتلة الامام ابي الشهداء منعهم إياه ماء الفرات وهو بعض صداق امه الزهراء . ولكن الشاعر هنا استخدم هذا الحدث في معنى اشمل إذ يرى ان الفرات لكل من اعرقت به الجذور على تلك الشواطىء ارثا من الاجداد ولايجوز ان يستبيحه الطارئون والمتسلطون الغرباء .

وكلمة (حق) في الشطر تعنى عند سكان الفرات والجنوب ماتعنيه كلمة «المهر» واختها كلمة «الصداق» و مثلها «السياق» .

وننتقل مع الشاعر الى قصيدة اخرى كنا نود ان يكون معها تاريخ ولكن هذا لم يكن فيها ولا في قصائد الديوان وهو حيف تقع تبعته على الشاعر ولو انه فعل ذلك او اشار الى سبب الانفعال لكفانا شر الحدس والتخمين والظن ولا استطعنا ان نفسر هذا الشعر في ضوء الاحداث التي عاناها الشاعر في تجاربه الكثيرة فان معظم شعره مشحون بالاحداث العربية وهموم العراق والوطن العربي الكبير . وقصيدة (بحر الظلمات) ـ ص(١٩٨) وما بعدها ـ من تلك القصائد المفعمة بالغضب وقد احتوتها مجموعة (لغة الابراج الطينية) والمعروف ان هذه المجموعة نشرت اول مرة في سنة ١٩٧٠م وهذه القصيدة تعبر عن حدث ضخم وقع في وطننا العربي فاثار غضب الشاعر واستفزه فقال :

لبستك في ليالي البرد إيمانا
هرعت اليك والاصداء قادمة من الاردن
انا المقتول تدفعني الى ايامك الخضراء (كذا)
اصداء من الاردن

ويسكت العرب عن عروبتهم ودينهم وامجادهم :

زمزم ييبست
وغار الماء فيها
والحطيم مباءة
نجد فراس ساخن [illegible]

لقد كان الشاعر في هذه القصيدة يراوح بين الوضوح والرمز فقد اعتمد في تصويره اثر هذا الحدث في نفسه على الايحاء والاشارات مكتفيا بالرموز في التعبير عن غضبه وانفعاله «زمزم ييبست» واليبس اشد من الجفاف لانه إنما يكون حيث يكون الماء خلفه في المكان ، اما

الجفاف فحيث يكون الماء او الندى عرضين طارئين . والماء في بئر «زمزم» خلقة ووجود ولكنه يبس فلم يعد ذلك الماء الذي كان يتدفق فيروي الظماء ان رمز لتلك الثورة الاسلامية التي كانت ثم انطوت في زمن الانحسار والضعف . و «الحطيم» المقدس «مباءة» ونحن نعرف ما لكلمة «مباءة» من دلالة وايحاء . وحسب «نجد» هوانا ان تكون مواطنا لغير مايريد الشاعر .

قد يبدو مزعجا ان اكون صريحا مع الشاعر كصراحتي مع نفسي ، وان اكون صادقا في حديثي معه صدقي مع نفسي ولكني مضطر الى ان اكون كما كنت . وهنا اود ان اقول : ان الشاعر لم يكتف في شعره بما كان يسمى «الطباق» او التضاد وهو من اسمى انواع البديع لانه ينبع من الاحساس ومن دخيلة النفس وليس هو الفاظا مجردة مزخرفة .

اقول : لم يكتف الشاعر حميد سعيد بهذا اللون من التعبير بل ذهب الى ابعد منه فجمع بين الغموض والوضوح والرمز والصراحة في قصائده . واني اذ اترك الغموض والرمز في قصائد غير قليلة اراني الجانب الاخر على حصيلة تتالق في ثنايا الديوان وتتوهج كما يتوهج الالماس بين الاحجار الكريمة . وقصيدة (الجليد) ـ ص(٩٦) وما بعدها ـ من هذا النمط الذي يجعل صاحبه في مصاف كبار الشعراء وهي من (الوافر) وهو وزن ذو انسجام ورتابة وانسيابية :

إذا حل الشتاء وسد نافذتي
وأغلق دوني الأبواب
أيقظ في دمي العتمة
ومزقت الرياح الهوج أشرعتي
نأت بي عن دياري مزقتني دون مارحمة
وغلفني جليد عاقر فصرخت أين مرابع الصحو ؟
وأين الشمس ترسم في قرانا الف ظل
رائع الشدو ؟

وبمثل هذا الوضوح والصفاء والتدفق والاختيار والتزاوج بين الاداء المنفعل والصيغ المعبرة يستمر الشاعر وكانه يحرق المفردات في اعماق وجد انه بلاهب من الياس والالم . ولايفوتني ان اقف عند «الجليد العاقر» لاستجلى هذه العبارة الموحية وكم للشاعر من امثالها . فإن وصف الجليد بالعقم يعنى انه لايلد ماء ولايذوب وقد احاط بالشاعر من كل جهة ، ايكون ذلك غير الياس والالم والغربة والمجتمع الذي لايتحرك . ثم :

أكاد أشك أن دماء أهلي في شرايين
لعل جليد عصري بات يغويني

ايكون الجليد شيطانا يوسوس ؟ هذا مايتخيله الشاعر .

متى يادفء تغمر قلبي الظمآن للفرح
متى يادفء يندحر الجليد يذوب في حسي ؟
فإن حديث أهلي لم يزل في القاع من نفسي

ونحسّ في مفردات هذه القصيدة الغاضبة ان الشاعر يكاد يبرا من حاضره الذي انبت او كاد ينبتُ عن ماض فيه عنفوان وشموخ وحضارة . ايمكن ان يكون الشاعر قد خطرت له ثورة الفرات في سنة ١٩٢٠ وهو يملي هذه القصيدة النابضة بالاداء النفسي الغاضب فانفجر ليقول :

أكاد أشك أن دماء أهلي في شرايين ؟

قد يكون ذلك وقد يكون لدى الشاعر مايضيفه .

وقصيدة (بلاثامايور) ص «٤١٤» ومابعدها ـ عنوان بعيد ومحتوى قريب تحمله عبارات سهلة واضحة :

بلادي أعز عليّ من العين
أغلى من العين .. أبهى
بلادي ... الفرات
النخيل
الهوى

انشودة تنساب مع نهر الفرات الخالد وتستحم في شواطئه مع العنادل والحمائم بين عذاري بابل الخضراء وظلال النخيل ، وقد تذكرنا هذه الانشودة باغنية لعلنا سمعناها فيما يؤدي من الغناء .

وبعد فالعروبة والوطن الكبير والعراق والفرات وامتثال التراث الماثور لا اساطير الاغريق ولاخرافات الشرق ، ونقاء اللغة وصفاؤها من ابرز سمات ديوان الشاعر حميد سعيد الى جانب العمق والاصالة والاستشراف المتمكن ، والقدرة على الاختيار والتاليف والتنسيق والتاثير .

الحب مصدراً لربح الحقيقة

• ياسين النصير •

نشر السيد حسب الله يحيى تعقيباً حول ماكتبته عن مسرحية «الربح والحب» لقاسم محمد بعنوان «الحب هل يصبح مصدرا للربح» الاقلام ١٩٨٧/٨/٤ اتسم باللهوجة الفكرية والاتهامات المبطنة التي تخرج كتابته عن اطار المناقشات الجادة والمسؤولة. فهومثلا لايناقش المسرحية موضوع النقد وانما يناقش نقدي عنها، وكان الاحرى به ان يكتب موضوعا نقديا يصبح بالضرورة ردا على ماكتبته ان كان ينوي الحقيقة في ذلك، ولكنه سلك الطريق الوعر والقول المجزوء واختار عنوانا مبطن الاتهام لي وليس للمسرحية فقال «الحب هل يصبح مصدرا للربح» ملمحاً بانني قد «ربحت» من «حبي» للمسرحية ولكاتبها،؟ ترى ماذا ربحت؟ اربحت ثمن المقالة عنها ام شيئاً اخر؟

واذا كان عنوان تعقيبه يثير مثل هذا التساؤل، فما بالك بما احتواه من لهوجة. لنفحص ماكتبه بروح موضوعي كما يطالب هو بذلك من الناقد.

قال السيد حسب ان النصير كرر كلمة «فكر» (٢٢) مرة. وعد بذلك عيباً واقول لقد خانته ذاكرته الاحصائية. انني اكدت «الفكر» في كل كلمة كتبتها، وانها موجودة بعدد كلمات المقالة، وكان عليه ان يحصي ذلك بهدوء. فالفكر الذي نؤكده قضية تتاكد كلما كان الموقف النقدي يتطلبها. والمسرحية تعالج موضوع «الاثراء على حساب الناس والمجتمع» ذات صلة جوهرية «بالفكر» و «الاقتصاد» والسياسة وحياة الناس. لذا فالفكر ليس كلمة تكتب او تتكرر، بل هو نتاج لعملية جدلية واسعة المعنى.. والذين يثرون على حساب الناس والمجتمع لهم «فكرهم» الخاص، ولهم «موقفهم» الخاص ايضا. اما اذا تجنب حسب الله يحيى «الفكر» في كتاباته ـ نقده لمسرحية هوراس مثلا ـ وعاب استخدامنا له، فكلانا ينطلق من موقف «فكريً» خاص. لذا فربحي من الكتابة عن «الحب» هو فكري اولا واخيرا.

وقال السيد حسب متساءلاً عن قولي «يؤكد قاسم محمد من الربح والحب حضورا متميزا من بحثه عن الاضطراب الذي يسود

الفئة الوسطية من المجتمع» فيعقب متسائلاً «اين هذا الحضور المتميز»؟!

ولو ان حسباً قد قرأ بتمعن لما فاتته المقالة كلها وما احتوته. واطالبه بالعودة لقراءة الفقرات الاولى والثانية والثالثة من المقالة. فلقد شرحت فيها ماعنيه بـ «الفئة الوسطية» وعن ايديولوجيتها، روايتها، والمراحل التي مرت بها. ولتساعد حسباً في قراءة ثانية لما كتبت وتقتطع له. ماتيسر مما قلت.

قلت «يؤكد قاسم محمد في الربح والحب حضورا متميزا، في بحثه عن الاضطراب الذي يسود الفئة الوسطية من المجتمع عندما تتمكن هذه الفئة من موقع يمكنها ان تسهم (من خلاله) في تغيير المجتمع. وهذه انتباهة ذكية قادته اليها الحياة الاجتماعية نفسها. وقلت «المجتمع وخلال عقد من السنوات شهد تحولات اجتماعية مؤثرة ليس على صعيد البنى الفكرية، بل على صعيد البنية الموضوعية لتراتب طبقاته وفئاته».

وقلت «ان العديد من هذه الفئات وجدت نفسها غنية في ظروف خاصة».

وقلت «ان قاسم محمد قد وظف احد المجسات الفنية التي كشف بها زيف بعض الاثرياء والكيفية التي يغير بها اسرته ومعارفه وطرق تفكيره».

وقلت ان قاسم محمد قد جعل من اسرة صغيرة كيانا كبيرا من خلال الوعي بمشكلاتها (...) والاسرة ايا كان موقعها، وفي اية صيغة ترى تردف مشكلاتها الصغيرة مشكلات كبيرة.

وقلت ان قاسما اكد هذا المنحى في اعمال عديدة له (الحلم ـ اضواء على حياة يومية.. الخ واضيف اليها (نفوس). وغيرها. اليس هذا حضوراً متميزا لكاتب وفنان ومخرج جعل من حياة المجتمع المعاصر ميدانا لفنه وفكره. وخلال مواكبتي لاعمال قاسم العديدة لم اكن متفقا معه، بل كنت احدا الناقدين الأشداء لما يكتب ويخرج، ولكن ذلك لم يغير من العلاقة القائمة على الاحترام بين الفنان والناقد. وخلاصة القول انني ارى في قاسم عن احد الفنانين الذين يؤكدون النزعة البلزاكية في كشفهم عن تطور المجتمع ونموه. والاسرة احدى الميادين المهمة التي سجلت له حضورا متميزا في فنه وفي المسرح العراقي.

يقول الناقد حسب الله يحيى: ان اقوال الناقد لاتقترن بالواقع الذي يقدمه العرض».

واقول ان العرض المسرحي لايقدم واقعا، بل يقدم رؤية عاكسه للواقع. فعندما اقول «ان الكاتب المجيد هو الذي يكتشف من خلال قطرة دم واحدة امراض الجسد كلها» انما اعني ان كشف الاثراء على حساب الناس والمجتمع من خلال اسرة متسلقة مزيفة، تتاجر بالسوق السوداء وبالعملة وبالعواطف، هو اقتران الحدث المسرحي بالواقع الاجتماعي. وقد تكون لحسب او لسواه رؤية اخرى لهذه الاقتران. فلكل منا له رؤيته الخاصة المنطلقة من «فكرة» ومن «موقفه النقدي».

ويقول حسب «ليس في منظور الشخصيات مفهوم اقتصادي دقيق انما هناك اساليب للابتزاز تقوم على الشراهة والفساد لاغير).

واقول له. اليست الشراهة والفساد والابتزاز مفاهيم اقتصادية للعديد من الناس وبخاصة ممن تسلق سلّم المال بغير استعداد فكري له؟! ترى من يتصف بالشراهة والابتزاز والفساد؟ الطبقات الاجتماعية صاحبة المصلحة الفعلية بتطور المجتمع ام اولئك الذين لايهمهم الا الربح على حساب الناس والمجتمع ثم اليست الشراهة والفساد والابتزاز جزء من عملية تطورية تصاحب الوضوح والبناء والاقتصاد المبرمج، وانها تظهر في فترة وتختفي في اخرى دلالة على مرافقتها الميدانية لكل عمل اقتصادي صحيح. وقاسم من الذين نوه عن هذه الجدلية في حياة المجتمع من خلال اسرة مشوهة الارضية، كان يقصد نفحها، او تعريتها، وبالتالي لانبات البديل لها، وقد ظهر البديل ـ شخصية حافظ ـ من داخل رحمها. ترى ماذا يعني حسب بالمفهوم الاقتصادي الدقيق، فاذا كانت الشراهة والفساد والابتزاز مفاهيم غير اقتصادية، فما هي المفاهيم الاقتصادية التي ترافق مثل هذه الاسرة وهذا النموذج من الناس؟! نحن نرى الشراهة والابتزاز والفساد اوسع من المال والمتاجرة بالعواطف والعملة. نراها حتى في الكتابات الصحفية والتعقيبات اللامسؤولة، وبالتالي فمثل هذه المفاهيم تكتسب معاني جديدة عندما تظهر في ميادين اخرى مختلفة..

يقول السيد حسب عن معالجتي للمكان في المسرحية (ان النصير يلوى عنق المكان ليجيء به الى مكان غاستون باشلاء رغما عنه، ومثل هذا الاقحام والالزام لايمت بصلة الى النقد الموضوعي).

ولنناقش هذا القول بشيء من الوضوح..

اولا انا لست ناقدا موضوعيا بمعنى انني مجرد من الذاتية والموقف الفكري والفلسفي ـ فحسب يقول ان لي فلسفة ولي تاويلات. ولذلك كالعمل الذي انقده انتمي اليه بصدق. الموضوعية الوحيدة التي لاحيد عنها. انني لاتعامل مع المسرحية الا من خلال احترامي لكاتبها وللعاملين فيها. وان الموضوعية هذه هي انتماء حقيقي لمعنى النقد. والا فالنقد لايصبح مهما ومؤثرا ان هو ابتعد عن الاحتراد والانتماء والوعي.. وثانيا. انا ناقد مسرح. والناقد له صفة القاضي. وعندما يكون الناقد منصفا وصادقا وذا وعي تاريخي بخلفيات العمل. يصبح حكمه واضحا وموضوعيا

اما غاستون باشلار والذي يرد على لسان البعض مجردا من حقيقية. وعلميته وموضوعيته. وبالتالي مجردين لي من حقيقتي وعلميتي وموضوعيتي ايضا. فمسألة تحتاج الى وقفة واضحة.

اولا ان باشلارد يفهد فهما دقيقا. فقد لاكته الالسن العجلى لمجرد انه كتب عن المكان، وانا كتبت عن المكان. وكلانا مختلف النظرة والموقف. ثم ان باشلارد يختص بالمكان وحده بل ماكتبه عن شاعرية المكان جزء من مفهوم واسع عنده عن الخيال المادي للاشياء. وان لباشلار كتبا عديدة لاعلاقة لها بالمكان. بل بالفلسفة والعلوم وعلم النفس. فلماذا لايعرف باشلار من خلال ميدانه الحقيقي وهو فلسفة العلوم ويعرف من خلال مقال له عن المكان. المسألة ببساطة ان البعض من لايرون الا في حدود ارنبة انوفهم، يريدون التقليل من شأن الكاتب والناقد العراقي. وياسين النصير ليس الاول ولا الاخير في هذا الاحجاف المبطن والسيء النية والقصد ولكن ليشرب المتقولون البحر ان بمقدور مطرب الحي الشعبي ان يطرب الثقافة رغما عن كل الاصوات المشروخة ماذا قلت عن المكان في هذه المسرحية ولماذا قال حسب عما قلته عن المكان

قلت عمد كامل عاشد، مصمم الديكور الى تجسيد فكرة المسرحية في بعد مكاني ـ فكري. هو شكل وبنيه الـ ربع دينار حيث جعل هذه البنية ارضية للديكور. وعوية تطبع كل قطعة فا الربع دينار بواجه الجمهور، ويصبح مركزا للمسرح الدوار ويطبع لونه كل مفردات الديكور حتى ان بينة المال تصبح ارضية لبنية الافكار وقد حقق نجاحا لانظير له في مثل هذه الدلالة فالمسرحية تقود على عضاربات المال

فاين تفسيري للمكان من تفسير باشلا

الظاهراتي المجرد من التاريخ والموضوع؟ واين مكان باشلايمن المكان عندي والمرتبط بالمجتمع والاقتصاد والفن؟ الا ان السيد حسب وكما افصح لايرى في المسرحية «اي مفهوم اقتصادي دقيق».

ثم يقول عن الديكور ستارا ان المصمم استخدم التقنيات الحديثة الموجودة في المسرح الوطني في محاولة لاضفاء الدهشة امام المشاهد.. وان الديكور ليس الا زينة وانه خال من المحتوى. غريب على حسب هذا القول.. ترى ماذا يريد من المصمم ايريده خاليا من اية تقنية؟ ام ان المصمم الحديث لايتعامل مع مستمرات الفن وافاقه.. ايرفض حسب التقنيات الحديثة في المسرح ام انه لايراها اذا ماأجيد استخدامها الا انتقاصاً من الديكورست؟ اي فهم نقدي هذا الذي ينطلق منه، واي وعي بالمسرح وبالعمل ككل.. ترى كيف يتطور المسرح وفنانوه؟!.

واخيرا يأخذ على الزميل حسب قولي هذا، ويتهمني بالتناقض فلقد اقتبس من القول جزءاً صغيراً وعقب عليه.. يقتبس حسب هذه الجملة فقط «ان العرض المسرحي لـ (الربح والحب) مترنجح ولكن تكراره فنيا قد يخفق». ويطلب من القارىء الكريم ان ينتبه الى كلمتي (نجح) لماذا و (يخفق) بسبب تكراره.

وللقارىء الذي استنجد به الصديق الناقد اثبت الفقرة كاملة «قلت» ان العرض المسرحي للربح والحب قد نجح، ولكن تكراره فنيا قد يخفق. فنحن نريد مسرحا يواصل مسيرة تقدمية، على معدها ومخرجها معا البحث عن موقع اخر في مسار الاسرة المستوعبة لمرحلة اجتماعية ـ فكرية معقدة. لا البقاء ضمن اطارها هذا). فنجاح العرض يكمن في ان قاسما قدم لنا رؤية للاسرة العراقية في مرحلة مامن مراحل نموها. ولكن تكرار هذه الرؤية قد يخفف في اية معالجة ثانية لها الا اذا بحث المؤلف عن موقع اخر في مسارها. فنحن نريد مسرحا تقدميا عن معد المسرحية ومخرجها البحث عن موقع اخر في مسار الاسرة.. لا ان يكرر الحديث عن موقعها الحالي لها..

نكتفي بهذا القدر من الرد على احكام الاستاذ الناقد حسب يحيى ففي تعقيبه الشيء الكثير مما يمكن مناقشته.. ولكل منا رأيه و«فكره» ونقده وقراؤه. والمتوافقون معه.. ولذلك فالرد هذا هو رد على كل هذه الاصوات المبطنة اللغة والكلمة..

اللقاء الأول .. بالسياب

●علي الحلي●

عندما اطلق سراح المناضلة الجزائرية «جميلة بوحيرد» من سجنها الفرنسي، قامت بجولة في بعض اقطار العالم، والتقت ببعض اقطاب السياسة والفكر والفن. كان بينهم الزعيم الصيني الراحل، الشاعر المفكر ماوتسي تونغ.

وفي غمرة اللقاء، التفت ماوتسي تونغ الى «بوحيرد» بسؤال مهم ومثير، جرى وفق الحوار التالي من حيث دقة المضمون:

ـ هل كتبت ذكرياتك النضالية، يا آنسة بوحيرد؟

*** كلا!**

ـ لماذا؟

*** سيكتبها المؤرخون السياسيّون، لأنها مهنتهم، ياسيادة الرئيس.**

ـ لا.. لاتسلمّي قضيتك بين ايديهم في مثل هذه الحالة. اكتبيها بنفسك! فقد يأتي يوم ـ بعد غيابك عن الحياة ـ قد ينسبون الكثير من مآثرك لهم، ويعتبرونها.. من تراثهم!».

تذكّرت هذه الحادثة الفريدة، الصغيرة والعميقة معاً، عندما قرأت بعض ماورد في مقالة الشاعر راضي مهدي السعيد (ذكريات في خيمة السياب) تتصل ببعض الاحداث التي جرت في الماضي القريب، التي ذكرها ـ كما افترض ـ بحسن نيه وصدق طوّية، وتبصير الناس بما خفي عن الذهن والذاكرة.

ولما كان الحدث يتصل بي.. طرفاً وشاهداً، ومازلت حيّاً.. اراني مضطراً بحكم الضرورة الملزمة الى عرض مايمت الى تلك الحقبة التاريخية من سلامة الذاكرة، وحقيقة التذكرّ، دون اعتبار للجانب الشخصي بقدر تعلقه بالعنصر الموضوعي من تلك الواقعة، مع اعترافي الكامل بان للغير الحق في ان يكتب مايشاء من عبر وذكريات، على الاّ تؤثر على تسلسل الحقائق المكتسبة.

قال الشاعر راضي مهدي السعيد: «في اواخر عام ١٩٥٤، وبعد عودة المرحوم السياب من الكويت، الحّ عليّ الصديق الشاعر علي الحلي ان نزور السياب، وقد احسست بان طلبه هذا ليس بالأمر العارض، إذ لم يكن يعرف السّياب معرفة شخصية، ولم يتصل به سابقاً، بالرغم مما كان يكنّه له من اعجاب وتقدير كبيرين لشاعريته الاصيلة. وكان عليّ يعرف مدى صلتي بالسياب وموقعه من نفسي. فذهبنا اليه ظهراً وكان السّياب يسكن في بيت

قريب من اقربائه في منطقة الشيخ معروف على ما اتذكر، فكان لقاء مشهوراً، وكانت جلسة رائعة وقبل ان نودعه لاحظت ان الصديق الشاعر علي الحلي ينفرد به للحظات، ادركت منها ان احساسي السابق كان في محله. لم أسأل الصديق الحلي عن سبب هذا الامر لانني أعرف انه انسان ملتزم بفكره البعثي الصريح.. الخ..».

ولتوضيح جملة من الحقائق، اود التأكيد ـ امانة لنقاء التاريخ، وبعيداً تماماً عن ملابسات التصديق والتكذيب امام مرآة الوجدان الحي ـ مايلي:

١ ـ لقد تعرّفت على «بدر شاكر السّياب» شخصياً قبل اللقاء الذى عناه الشاعر راضي مهدي السعيد بفترة زمنية، ولم يكن بحضوره بتاتاً كما وصف الحدث.

وكان لقائي الشخصي الأول بالسيّاب قد جرى في «مقهى الأداب» بالقرب من باب المعظم، وكانت ملتقى لأكثر الطلبة البعثيين بصفة خاصة، وكانت شخصية قيادية مرموقة قد اخبرتني بان السياب سيكون في بغداد بعد أيام، ويهمنا كشاعر بعثي ان تتعرّف عليه شخصياً، ثم تحتويه لصالح مسيرة الحزب. فقلت لها، وكيف سيتم ذلك، ومتى، وأين؟. فقيل لي: ستكون على علم تام عن الموعد والمكان قبل يوم واحد، وفعلاً تم اللقاء بعد أيام قلائل وبحضور تلك الشخصية القيادية البعثية، التي سرعان ما انسحبت من مقهى الآداب وتركتنا معا.. ثم بدأ كل شيء بعد ذلك.

لذلك اعلن للقاريء، بان ماذكره الشاعر راضي.. لم يكن دقيقاً، ولا صائباً و يفهم منه سياقاً، بانني اصطحبته، لكي يعرّفني على السيّاب، وهذا مالم يقع مطلقاً! وليس له سند واقعي كذلك.

٢ ـ ان ذهابي مع الشاعر راضي مهدي السعيد في تلك المرة الى دار السياب.. لم يكن اللقاء الاول في ذلك البيت بمحلة الرحمانية، ولم يكن من المناسب ايضاح ذلك الموقف لاسباب سياسية بحتة في حينه، وكانت الدار مستأجرة له، وليست لاقاربه، فقد اصطحب معه عمته (السيدة آسيا) منذ ان وصل الى بغداد، ثم زواجه من السيدة «اقبال». وكانت قد ساعدته في ايجاد دور أخرى لاستئجارها سواء في منطقة الكسرة «على الشارع العام بالقرب من السوق»، او في محلة السفينة بالاعظمية قرب منطقة الجسر القديم، أو في إحدى منعطفات شارع المقبرة الملكية، قريباً من داري الحالية. ولقد ترددت على داره بالرحمانية مرات عدة، قبل اصطحابي الشاعر راضي.

٣ ـ من الغريب ان يذكر الشاعر راضي مهدي السعيد، بانني ـ في ذلك اللقاء ـ انفردت بالسيّاب لحظات قبل ان اودعه... واذا كان الامر كذلك، فهل يدلّ ذلك على انه كان اللقاء الأول؟ أو يفصح بداهة عن لقاءات تمت من قبل بحيث انها اتاحت لمثل هذا الانفراد؟

واذا كنت ملتزماً تجاه فكر الحزب كما يقول الشاعر راضي ـ وهو محق ـ فهل من العقل وحكمة الالتزام ان اتصل بالسياب وانفرد به، واجري اللقاء الأول بحضور شخص آخر، شخص ثالث، مهما كان تعاطفه ودياً مخلصاً معنا؟ وهل يجوز ذلك في تقاليد العمل السري، ومع شاعر مثل السياب، يحمل تراثاً شعرياً وثقافياً وسياسياً؟! ولماذا اصطحبه بالذات؟

ترى هل انتفت كل المحاذير الى هذه الدرجة. مجرد تساؤل بحاجة الى الشرعية الفعلية للجواب.

على ان من المهم تماماً، بان واقعة التعرّف على السياب شخصياً اول مرة معروفة، ذكرتها اكثر من مرة، ويعرفها رفاقنا واصدقاؤنا، وكثير من الادباء ولم تعد سراً يسرد في مجال الذكريات الجديدة.

د. علي جواد الطاهر

لوتس

مجلة اتحاد كتاب آسيا وافريقيا للأدب الافريقي الأسيوي عنوانها: الجكبورية التونسية ـ ص ـ ب ٤٨٨ ـ ١٠٥٠ تونس ـ حشاد.

العدد ٦١ ـ سنة ١٩٨٧ لها رئيس التحرير وله أربعة نواب ومعه أسرة تحرير من خمسة أعضاء وربما تبعهم مكتب فيه موظفون وموظفات والمجلة فصلة عمرها (١٥) سنة ونيف.

يفتتح رئيس التحرير العدد بوداع (الشهيد الكبير والمفكر العربي الناقد حسين مروه عضو هيئة التحرير الدولية لمجلة لوتس: الجريمة ... مزدوجة هي اغتيال فكر واغتيال إنسان تقدمت به السن واستبد به المرض المزمن حتى كاد يقعده ـ الذين تألموا لاغتيال مروة كثيرون ولكننا لم نعرف السبب

وكان المنتظر من (لوتس) ان يحدثنا عن اعماله ومؤلفاته وارائه في العدد خمس قصص ومسرحية وعشرون شاعراً (فهد حميد قاسم ومي مظفر من العراق) وأربع مقالات ثلاث منها في المسرح والرابعة لرسول حمزا توف لاقيمة لها مستهلكة.

وحوار مع دول سوينكا (النيجري حاز على «جائزة نوبل ١٩٨٦ المقابلات)

أما تراها مجلة مثل أية مجلة أخرى فيها قصص وشعر ومقالات: أجل. مع فارق في تنوع الاقطار التي تنتمي اليها مواد هذه الانواع الادبية. وهذه فضيلة ولكنها ليست خارقة. فضيلة في انها تطلع القاريء العربي على نماذج مختلفة. وليست خارقة لان اكثر المجلات العربية تضمن شيئا كثيرا (ينظر العدد الثاني في مجلة شؤون ادبية الصادرة عن اتحاد كتاب وادباء الامارات) ولان هذا التنوع في لوتس لايعني شيئا كثيرا فهو متوقف على مايرد اكثر مما يدل على السعي الخاص في الاختيار القائم على الاتصال المباشر المنسم بالابداع والتميز المنبثق عن طبيعة خاصة للمجلة.

ثم إن المفروض بمجلة للأدب الافريقي الأسيوي ان تعنى خصوصا بما بين الروابط ويمتنها وبما يثري قوما بما ليس لديهم وان

تتسع ـ بذلك للدراسات والافكار «والمقارنة» والمكتبة ... وهذا ما لانجده واضحاً في المجلة لانه الأصعب تحقيقاً وان كان الأجدى نفعاً والأدخل في مجلة مثل لوتس !

واحسب أن خلو «لوتس» مما يجب أن تمتلىء به يكوّن أحد الاسباب التي يجعلها محدودة التداول بين المثقفين ، محدودة الأثر وفي حبذا لو علمنا كم تطبع لوتس في العدد الواحد ؟ وكم تبيع ؟

ونسبة المصروف فعلياً في اقطار أسية وافريقية ، وأحسبه أقل كثيراً مما يجب أن يكون في معنى المصلحة العامة .

انها مجلة فيها قصص وشعر ومقالات ... ولكنها لاتدل على عمق ولاتبلور فكرة ولاتنبض عن روح

هذه كلمة مخلصة ارجو أن يقف عندها السيد رئيس التحرير ونواب رئيس التحرير وهيئة أعضاء أسرة التحرير من مسؤولين مباشرين ومن منتفعين ..

تقف عندها أو عند المبادىء السبعة التي تثبتها على داخل الغلاف الأخير ولاباس في ذكر خلاصتها هنا وهي :

١ ـ تؤمن بالروابط العميقة الخالدة التي تشد الأدب الى الشعب والحياة

٢ ـ نؤمن بالواجب المقدس الذي يلتزمه الأديب الحر ... وتحمل المشعل أبداً وتضيء طريق النضال الى الحرية والتقدم والسلام

٣ ـ ستبذل كل ما في وسعها لانماء شخصية الشعوب الأفريقية الآسيوية ومشاركتها الايجابية البناءة في حضارة أنسانية ترسخ فيها سيادة العقل ويشرق العدل والسلام .

٤ ـ تقف في وجه النضال الثقافي الاستعماري بوجوهه المتعددة .

٥ ـ تشيد ثقافة أفرو أسيوية جديدة تقوم على التوفيق بين التراث وروح العصر الحاضر ...

٦ ـ تقاوم الحركات الرجعية والعنصرية المناهضة للقيم الثقافية الإنسانية .

٧ ـ تحرص ... على أن تقدم نماذج ... من مختلف الأجيال ... في ميادين الأدب الابداعي والنقدي على اسواء وفي مجالات الفنون التشكيلية والفولكلور .

لو التزمت المجلة بهذه المبادىء وسعت بجد واجتهاد الى ايجاد المادة التي تقدمها للقارىء لكان لها ما يميزها ويسوغ وجودها ... ويهيء ـ من ثم ـ القراء يقبلون عليها مختارين . ويسألون عنها اذا غابت :

وقال قارىء يهمه الابداع «في مجالات الفنون التشكيلية والفولكلور» اني لم أر في العدد غير «ملزمة» من الكاريكاتير !

أسف الاّ اجد المجلة تجسد مبادئها . واعتذر ، وننتظر ... فهي مجلتنا كما هي مجلة رئيس التحرير ونوابه الأربعة والهيئة الخماسية .

وتبقى كلمة قصيرة جداً خلاصتها ان مجلة فصلية كلوتس ليست جريدة يومية او مجلة اسبوعية لتعد نفسها مختبراً لتجارب الناشئين والشباب قليلي التجربة الادبية ممن لم تكن لهم غير «حظرات» عابرة او «قصص» لاتكاد تكون مجموعة اولى و«قصائد» لاتكاد تدعى ديواناً اول ؛ في لغة مازالت متعثرة ترتضخ «لكنة» ... وعليها حليب الدراسة الثانوية المفروض بمجلة كلوتس أن تكون استاذاً ولا تنشر إلا الذي ثبتت اصالته وعلا إبداعه وبلغ منزلة القدوة ودرجة التأثير في الراي والبحث ... واذا نشرت لطالع فبشرط النبوغ فقط .

ثم كيف سمحت لوتس لنفسها فسمت قصة من عشرين صفحة : رواية ، السناسؤولين عن دقة المصطلح ؟!

العتاب طويل دافعه الحرص على المنزلة اللائقة بمجلتنا ، ويقصره اننا نقف عند الكليات تاركين الجزيئات بعد تحقق المطلوب الاول ـ ونرجو ان يكون ذلك قريباً .

اني في مواجهة لوتس بين احد امرين ، فإما ان اكون على خطا إذ اطالبها بالمنزلة التي يجب ان تكون عليها ؛ وإما ان تكون هي غير مصيبة حين تضع نفسها دون المنزلة التي يجب ان تكون لها !!

شؤون أدبية

ثقافية فصلية يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الامارات (ص .ب 43211 ـ الشارقة) ، السنة الأولى العدد الثاني (صيف ١٩٨٧) تسجل المجلة تقدماً ملحوظاً على العدد الأول في كل شيء وقد جاءت على الأبواب الآتية : الدراسات والبحوث ، المقالة ، من ديوان النبط (الشعر الشعبي) ، الشعر ، ملف العدد (وولي سونيكا) ، القصص ، قراءة في كتاب (الكتاب : رواية أحداث مدينة على الشاطىء لمحمد حسن الحربي) اضواء لينتهر بالصفحة ٣٤٠

وفي نظره أخرى على الموضوعات والكتاب يطمئن القارىء الى ان هيئة تحرير المجلة تسعى جادة الى التطوير نحو الأحسن والأحسن والى أن تكون المجلة إماراتية وعربية في وقت واحد فلا تريد أن تحصر نفسها بالامارات وقد يؤدي ذلك الى ضمورها ومحليتها الضيقة ولاتريد أن تنسى حظ الامارات وهي تفتح صدرها للأقطار العربية كلها في تصميم وملاحقة .

تتصدر العدد أربع صفحات ناضجات بتوقيع هيئة التحرير ترينا ما من الإمارات من «صراع بين شكل فني قديم ، وأخر جديد» والهيئة وهي في ميلها الى الجديد لاتريد على الأصيل من القديم اصالته وهي تحرص أكثر من ذلك على ألا يؤدي الصراع ـ اذا تطرف ـ الى خلل يجني على الجديد ولابد لذلك من رصانة الخطوة والتأمل الناقد المخلص والاستفادة من التجارب السابقة ثم ـ وهذا مهم جداً لابد من أصالة «الانماط الجديدة في الكتابة ... بارتقاع مستوى الإبداع ووعي المبدع لمستوى المرحلة التاريخية» أي لابد من تأسيس حركة نقدية جادة ...»

وتذكر للمجلة احتفالها بالترجمة ، وان «الاتحاد» في اعتافه بالتراث قرر اعتبار سنة ١٩٨٧ سنة «سالم بن علي العويس» لمناسبة الذكرى المئويه لولادة شاعر الإمارات هذا ، ولم يفت المجلة التعريف الأولى بالشاعر (شاعر الوجدان القومي العميق وأبوا الشعر في الإمارات) : «ولد سالم بن علي العويس في بلدة الحيرة الواقعة بين إمارتي الشارقة وعجمان سنة ١٨٨٧ ميلادية وبدأ نظم الشعر في السادسة عشرة من غمرة ... مرض وتوفي سنة ١٩٥٩ بعد أن ترك حصيلة خمسين سنة من القصائد التي ضاع قسم منها ... كما يقول عبدالعزيز بن ناصر العويس في تقديمه لديوان سالم . فقد تناثرت أوراقه هنا وهناك ، ذلك أن سالما كان كثير التنقل والترحال ، أو لعله لم يخطر بباله أن تراثه الشعري سيوثق ـ بعد رحيله ـ في كتاب أو اكثر فيحرص عليه» ـ كان عليه أو علينا أن ننتظر حتى عام ١٩٧٩ لكي تظهر أولى أعماله الشعرية مجموعة في ديوان مطبوع بعنوان : «نداء الخليج» ... ويطغى الموضوع السياسي طغيانا تاما على مجمل قصائد سالم العويس ... انه يواكب المسألة القومية التي اندلعت منذ بداية القرن ... ويتجاوز ذلك في وعي سياسي حاد ليدلي بدلوه في قضايا دولية ...»

وتدل اخبار الاتحاد على نشاط كبير من المحاضرات والمناقشات والندوات وتعضيد النشر ... والسعي لتوفير المال اللازم مع السعي في شد الروابط بالمؤسسات المناظرة ـ أملين ان تستمر الحماسة المجديه غير أبهة بالعثرات ، كما لابد من الحكمة في معالجة المشكلات ـ التي تكون

قليلة ، وكم تمنينا لو لم يتخلف متخلف عن «اجتماع الجمعية العمومية» ولم يستقل من استقال ... «وقد تم ... توزيع المناصب في مجلس الإدارة على الوجه التالي : عبد الغفار حسين ـ رئيساً ، عبدالحميد أحمد ـ نائبا للرئيس ، ناصر جبران ـ أمينا للسر ، ابراهيم الهاشمي للشؤون الثقافية ، علي ابو الريش مسؤولا للنشر والتأليف ، نجيب الشامي ـ مسؤولا للعلاقات الخارجية ، ناصر العبودي ـ أمينا للصندوق .

بانتظار العدد الثالث ... والنشاط الجديد

عالم الكتب

مجلة فصلية متخصصة ـ الرياض ١٤٤١١ ـ ص . ب ١٥٩٠ في عدد شوال ١٤٠٧/ يونيو ١٩٨٧ دراسة رصينة عن «الموسوعات الفلسفية الحديثة في العربية» كتبها احمد عبدالحليم عطية . عددها عشر ، عاشرها «الموسوعة الفلسفية العربية ، الجزء الاول ، إشراف معن زيادة ، معهد الإنماء العربي . بيروت ١٩٨٦ «تعد ... تتويجا للاعمال الموسوعية العربية السابقة ... عملاقة من حيث ضخامة العمل وشموليته ، واحتوائه على كثير من الموادّ المتعلقة باحدث التيارات الفكرية والفلسفية المعاصرة التي لانجد لها ذكرا في الموسوعات السالفة ، وهي عملاقة ايضا من حيث مساهمة المع الاسماء العاملة في ميدان الفلسفة في الوطن العربي بغالبية اقطاره ....»

«لقد وضعت خطة متكاملة تقضي بتقسيم الموسوعة الى ثلاثة اجزاء رئيسية ... الاول : للمصطلحات والمفاهيم ، والجزء الثاني : للمدارس والمذاهب والتيارات الفلسفية ، والجزء الثالث للاعلام ....»

وفي العدد «ديوان بلند الحيدري وملاحظات ببليوجرافية» ، والمقصود بالديوان الاعمال الكاملة للشاعر التي صدرت في مجلد واحد عن دار العودة ببيروت ١٩٧٤ .

ويلاحظ المقال ان «الديوان» لم يكن دقيقا في موقفه من الطبعات السابقة للدواوين متفرقة ، فقد زادت بعض القصائد في مكان ونقصت في مكان واختفى اسم ديوان «جئتم مع الفجر» «وهذا يعني أن لابد لمن يتصدى لدراسة بلند الحيدري ـ وهو من الاهمية بحيث ... تجب دراسته ـ أن يجمع في مصادره الى طبعة دار العودة طبعات الدواوين السابقة عليها .

العربي

في عدد ذي الحجة ١٤٠٧ / آب ١٩٨٧ يكتب الدكتور علي شلش عن «رزق الله حسون (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) ارمني ، حلبي أنشأ عام ١٨٥٥ أول جريدة تصدر بالعربية في عاصمة الخلافة العثمانية وكان اسمها : «مرآة الاحوال» ثم أصدر بلندن عدة صحف منها ما كان باسم مرآة الاحوال . وكان يلجأ الى الشعر (وهو في لندن) فكان له «النفثات» عرب فيه ٤١ حكاية شعرية للشاعر الروسي كريلوف . وله «اشعر الشعر» وقد راوح في «النفثات» بين القوافي ولجا الى الشعر المرسل في احدى قصائد «اشعر الشعر» .

اهم المصادر عن حسون «المقال المطول الذي كتبه عيسى اسكندر المعلوف ، ونشره مسلسلا بمجلة «المقتطف» في القاهرة عام ١٩١٠م ثم اعاد نشره فيليب دي طرازي عام ١٩١٣م في الجزء الاول من كتابه الضخم «تاريخ الصحافة العربية» ....

وفي العدد «الاصالة والعروبة في أدب عبدالسلام العجيلي» ولد سنة ١٩١٨ ببلده الرقة» له مسرحية شبه مجهولة عنوانها «أبو العلاء المعري» كتبها سنة ١٩٣٧ وله «احاديث العشيات» و «السيف والتابوت» و «سبعون دقيقة حكايات» ثلاثة كتب مصوغة في شكل احاديث العشيات العربية القديمة والاسمار التي سمعها في البادية تجمع بين القصة والحكاية والحوار والشعر والخبر والتاريخ والحكمة . وله «المقامات» على منوال المقامات الموروثة ..

وفي العدد «أميل زولا» و «ادغاديغا» خصومة الاديب والرسام مع انهما من المدرسة الواقعية .

واختارت المجلة قصيدة الرصافي في أم كلثوم :

ام كلثوم في فنون الاغاني
أمّةٌ وحدها بهذا الزمان

وهي من «رديء» الرصافي وتقريريه الصارخ وكنا نود ان يكون «الاختيار» من أجل ام كلثوم وليس من أجل الفن الشعري ، ولكن المجلة خيبت الظن بدرج القصيدة في باب «جمال العربية» : هكذا اغنى الآباء» :

ولو كانت قضية «ام كلثوم» وحدها يدعونا الى نشر قصيدة للزهاوي . ولاشك في ان قصيدة الشيخ باقر الشبيبي من خير او خير ماقيل في «أم كلثوم ، ونذكر ـ كذلك ـ قمرية

الدوح ـ الشيخ جواد الشبيبي

اليوم السابع

في عدد ٢٠ تموز ١٩٨٧ سؤالان في النقد الأدبي وجها الى ثلاثة نقاد هم : خالدة سعيد ، محمد برادة ، غالي شكري . والسؤالان عن الواقع النقدي من العالم العربي ، وعن المعايير التي يعتمد عليها الناقد تقول خالدة سعيد : النقد العربي الحديث يغلب عليه الطابع الفكري السياسي دون أن يكون سؤال الابداعية أو الشعر غائبا . الناقد يقرأ مأخوذا بهواجس زمنه . وهي التي تحكم رؤيته

ويضع برادة مكانا واسعا لعله الآخر الغربي) ونظرياته وثقافته وما آلت اليه السيميائية والشعرية والألسنية والبلاغية والايديولوجية ... الخ ولكنه يحرص على أن يبدو مستقلا أو جامعاً بين عدة مناهج .

لا أرى للملتقى الجديد أهمية أو مسوغا . لأن ادباء العالم ومفكريه اليوم لايتهمهم الانسانية كما كان يتهدبها اسلافهم حرصا على كرامة الانسان ودفع الضيم عنه والارتفاع

وفي عدد ٢٧ تموز ١٩٨٧ جواب الناقد الثالث : غالي شكري عن الواقع النقدي و المعايير قال : في غيبة الوعي المنهجي الذي يكتشف [لعلها يكتنف] خصوصية تجربتنا الأدبية وقع النقد في أسار الانطباعية والجزئية فكرر نفسه واجتر . الى أن وقع التحدي الأكبر . وهو بزوغ الرؤيا الجديدة على أنقاض الثقافة المهزومة . هنا وقع النقد في اسار النقد . ولم يتوج النقد البنيوي وشبه البنيوي والألسني وشبه الألسني والمنسوخ والممسوخ ... رصيداً من أبحاث عربية .

وفي المنهج إنني أناقش من خلال العمل الأدبي الواحد أو مجموعة الأعمال ... احدى قضايا الوعي بالوجود فقضية الجنس او الانتماء او الحداثة او المقاومة ليست قضية سياسية او اجتماعية أو ثقافية مجردة . انها قضايا الوعي بالوجود بالنسبة لي . وقد زاوجت ... بين الفكر الاجتماعي والنقد الأدبي في عملي الثقافي و اعتبرت النقد ... أدبا كأي أدب آخر مستقلا ذا سيادة ومن ثم فالناقد كالشاعر او الروائي او المسرحي ... فهو ليس معلما محايداً لمادة لادخل له في طريقة تنظيمها ، وهو ليس إعلاميا ... الناقد مبدع كغيره ـ ويعد غالي شكري نفسه يساريا ـ كما يفهم من كلامه هنا ، وهو مالم أكن أعرفه عنه

ظرف التعبيرية

● هادي ياسين علي ●

● انني احاول ان اصل الى شيء يحمل من اوله الى اخره طابع القلب الكسير
فان كوخ

ثمة ملاحظة باتت تستوقف الناقد الفني والمتابع لاعمال الفنانين العراقيين الشباب خلال السنوات الاخيرة والتي صارت تحتل حيزاً كبيراً من مساحة الفن التشكيلي العراقي، تتمثل هذه الملاحظة في ان غالبية هؤلاء الشباب باتوا ينحون منحى تعبيرياً في توجههم الفني، بعد ان كانت التعبيرية قد غطاها غبار النسيان منذ عقود من السنين في اوربا، ولكن ثمة نقطة يتوجب التوقف عندها قبل الخوض في تفاصيل هؤلاء الشباب قد برزوا كفنانين معروفين في الحركة التشكيلية العراقية خلال عقد الثمانينات، اي خلال فترة الحرب، فضلاً عن ان هذه الغالبية قد خاضت غمار الحرب مباشرة كمقاتلين في خنادق القتال، الامر الذي يذكرنا حالاً بان الحركة التعبيرية في الفن الحديث قد برزت واخذت مداها الابعد في ظروف مماثلة خلال فترة الحرب العالمية الاولى، وكما يذهب (هربرت ريد) الى ان اتجاه التعبيريين هؤلاء الى ان (جميعهم رسم لوحات حربية ذات ضراوة لم يماثلها شيء في اقطار اخرى). فهل كتب على هذا الاتجاه في الفن ان يبرز وينمو في ظروف كهذه؟

مامن شك في انه من المستحيل اعتبار الاتجاه التعبيري لدى الفنانين الشبان العراقيين امتداداً للحركة التعبيرية التي خلقها الفنانون الالمان قبل كل هذه الفترة الطويلة، بسبب الفاصلة الزمنية البعيدة اولا، واختلاف التركيبة الحضارية والثقافية والاجتماعية والسياسية ثانياً يضاف الى هذا ـ ثالثا ـ ان التعبيرية اذ ظهرت في حينها فانها ظهرت كحركة كانت تحمل مقوماتها الخاصة بها، تلك التي نسجت اتجاهها المتفرد سواء على مستوى اللوحات التي كانت جديدة في حينها او الصيغة الادبية التي اتخذتها في نتاجات بعض الادباء الذين انضووا في ظلها ذلك الوقت. في حين ياتي ميل الفنانين العراقيين الشبان الى التعبيرية في حدود الاسلوب في الرسم فقط واذا كانت جذور هذا الاسلوب تعود الى اولئك التعبيريين الاوائل، فان اعمال فنانونا تحتفظ بخصوصيتها العراقية من ناحية المضامين، رغم انفتاحها الانساني، اما لماذا يميل فنانونا الشبان الى هذا الاسلوب في الرسم، فذلك ربما يعود الى اعتماد التعبيرية على حقيقة النفس اكثر من حقيقة الشكل، حيث يهمها المضمون بالدرجة الاولى، ذلك الذي (يعبر) عما يمور في دواخل الفنان من افكار واحلام وذكريات وصور احداث، تشكل جميعها خزيناً اثراً في نفسه، وهذا الخزين يحمل في الغالب صفة الالم ولكنه الم تشويهها لتاتي منسجمة مع حجم ماتمور به النفس من قوة تدميرية، فيبدو الجمال في اللوحة كما لو كان جمالاً حزينا، واحسب ان هذه واحدة من اهم الاسباب التي استمالت الفنان الشاب الى الاسلوب التعبيري نتيجة ماأخزنه من احداث الحرب سواء تلك التي شهد اجزاء كبيرة منها في جبهات القتال او ماانعكس منها على الحياة بشكل عام، ان التعبيرية من هي الا فن التامل الخالص الذي يحيطه في بعض الاحيان اطار من الحزن الشفيف.

تذهب اراء بعض رجال الفن الى ان جذور التعبيرية تضرب في ارض (فان كوخ) اولاً. على ان معلمها البارز الذي خرج من (معطفه) بقية الفنانين التعبيريين هو الالماني (ادوارد مونش)، والحقيقة ان التعبيرية قد وجدت في المانيا المناخ الملائم لازدهارها هناك على يد (كريستيان رولفس) و(ماكس بيكمان) و(روتلاف)... وسواهم، حتى استطاعت الخروج الى فضاءات بلدان اخرى مثل النمسا وفرنسا وبلجيكا وغيرها على ايدي فنانين بارعين مثل (كوكوشى) و(شاغال) و(مارسيل جروميز)و(فلوريس يسبيرز) و(بروميك) وسواهم، لقد تمكنت التعبيرية من استقطاب عدد من المبدعين الكتاب والشعراء مثل (فرانز كافكا) و(اوغست سترام) و(ماكس برود) و(جورج تراكل) وعدد اخر غيرهم.

ظهرت كلمة (التعبيرية)، لاول مرة، من خلال التعريف باعمال فنان مغمور اسمه (جوليان اوغست ايرفا) اقام معرضه في باريس عام ١٩٠١ ولكنها لم تطلق كمصطلح على اتجاه فني في الرسم الا في عام ١٩١١، اي بعد عشرة اعوام من ذلك التاريخ، عندما ظهرت في دليل معرض فني اخر اقيم في باريس لاضفاء صفة خاصة على اعمال بعض الفنانين الشباب في ذلك المعرض والذين كان من بينهم (بيكاسو) و(راؤول دوفيه) ولكنه تاكد كحضور اصطلاحي عام ١٩١٣ على يد الالمان، على الرغم من المعارضة الادبية التي لقيها هناك.

وعلى العكس من جل الحركات الاخرى التي ظهرت في تاريخ الفن ـ الحديث ـ والتي اولت جل اهتمامها ناحية الشكل في الفن ـ تولي التعبيرية اهتمامها الاول للمضمون، الذي يعبر عن نزوع النفس، اي انها تنحو باتجاه تقديم الاشياء من جهة الاحاسيس السيكولوجية لاكما تراها العين او تنسجها مخيلة الفنان، من هنا فان الرموز اللونية ذات الطبيعة السيكولوجية في الرسم انما تعود الى التعبيرية، من مثل ان اللون الاصفر يرمز الى السعادة واللون الاحمر يرمز الى الغضب... وغيرذلك. وهذا الامر يحيلنا الى جانب مهم لدى التعبيريين، الا وهو عطشهم الشديد للالوان وخصوصاً القوية منها، وبما ان اللون يحمل لديهم دلالة خاصة فان استخدامه ياتي مدروسا ومنسجما مع الغاية من وضعه على القماشة، لذلك فان ماكسبه اللون من قيمة جمالية نقية على يد هؤلاء ياتي كواحد من اهم انجازاتهم في الفن الحديث.

ان التعبيرية تحتل مكانة مشرفة في تاريخ الفنون الحديثة، ومازالت حتى هذه الايام ـ على الرغم من تجاوزها في المراحل اللاحقة في الفن ومالحق بها من اذى على يد الدادائيين الراديكاليين ـ تحظى بتعاطف واحترام شديدين من لدن الفنانين والمتلقين على حد سواء. وعلى الرغم من ان التعبيرية قد اصابها

بعض الانحراف فيما بعد، حين اضفى عليها بعض رجالها طابعاً سياسياً ـ ان في الفن او في الادب ـ خصوصا خلال فترة الحرب العالمية الاولى وما بعدها، الا ان ماقدمته من لوحات زيتية ظلت علامات شاخصة ومؤثرة في اتجاهات الفن الحديث، وتعتبر التعبيرية ثورة رائدة على القيود الكلاسيكية وفي اطلاق الحرية للمشاعر في اكتشاف الاشكال المشوهة للطبيعة، تلك التي ظلت قروناً طويلة اسيرة قوالب محددة في الفن، ولقد كانت ثورة التعبيرية تتجه لتحطيم الجمال المصطنع الذي غطى سطح اللوحة وبقي عند حدوده، ولقد كان التعبيريون يعانون من ثقلين على صدورهم: ثقل الارث الفني المنحاز الى الشكل، هذا الانحياز الذي غطى العذاب الانساني والذي كان يحور في النفس البشرية لقرون طويلة، وثقل الواقع الذي كان يحقن نفس الانسان المعاصر بعذاب جديد نتيجة محاولته تفتيت الطاقة الروحية العالية لدى الانسان من خلال ظلال الصناعة التي انعكست على الحياة ومن خلال فرض مفاهيم مرائية على الادب والفن والفكر والجمال. غير ان ذلك لايعني ان التعبيريين كانوا يتوحدون تحت خيمة جماعية واحدة ينظمها فكر واحد يحمل صيغة فلسفية او ايديولوجية موحدة. فالتعبيرية كانت اتجاهاً متناثر الاوصال، اي ان ماكان يوصل بين الفنانين التعبيريين هو نزوع غير متفق عليه باتجاه خلق صيغة جديدة في الفن تخرج من تحت جلد الانسان لا ان تنعكس من فوق جلده مثل ضوء منكسر كما كان شان الفن قبلهم، لذا فان الخطوة الاولى في التعبيرية كانت تمثل تطهير دواخل الانسان من ادران الخارج وجعل هذه الدواخل بمثابة بوتقة تتفاعل فيها خميرة فن ينبعث كشعاع من داخل النفس.

ولعل التعبيرية تكاد تكون الحركة الوحيدة التي نالها القدر الاقل من التجريح مما نال الحركات الاخرى في الفن الحديث، وربما يعود السبب الى انها كانت الاكثر اقترابا من روح تلك المرحلة من ناحية وبسبب ان الوشائج التي يمكن ان تربطها بتلك الحركات، وخصوصا التجريدية منها، ضئيلة جداً ان لم تكن معدومة، ففي حين كان التكعيبيون مثلا يتجهون الى حقيقة الشكل فان التعبيريين اتجهوا الى حقيقة النفس ومخزونها، واذا كان اللون عند الوحشيين هو الموضوع في اللوحة وهم يتعاملون معه كقيمة تزيينية زخرفية ويولون اهتماماتهم الى التاليف واضافة طابع التنسيق على اللوحة، فان التعبيريين كانوا يحقنون اللون بدفعات نفسية وجدانية باعتباره طاقة تعبيرية عالية، ويحتل مكانة في اللوحة كجزء فاعل الى جانب عناصر اللوحة المتممة الاخرى، اضافة الى انهم في ظل ثورتهم يعمدون الى اللا تاليف واللاتنسيق. ويأتي اختلاف التعبيريين مع الدادائيين في كون هؤلاء على الرغم من ان صلتهم بالقرن العشرين كانت صلة واهية الا انهم رفضوا ان يعيشوا خارج افرازاته، في حين كان التعبيريون يلتفتون الى ماض نقي ويمدون ايديهم الى مستقبل حر، وفي الوقت الذي انصاع الدادائيون الى الواقع كان التعبيريون مكتفين بالطاقة الذاتية التي تعتمد على (الانا) كمركز للكون، وبذلك كانوا مترفعين على الواقع، ولكن الذي حدث هو ان الواقع فيما بعد انزل امال التعبيريين من عالمهم الحالم اثناء وبعد الانتفاضات والثورات واحداث الحرب العالمية، فهاجر الى المنفى من هاجر وسقط من سقط ميتاً وحيداً وانتحر من انتحر وقضى من قضى في سن مبكرة.... فغاب جسد تلك الحركة الحزينة غياب نقطة الضوء وراء الافق.

المصادر:

* هربت ريد (حاضر الفن) ترجمة: سمير علي/دائرة الشؤون الثقافية/بغداد ١٩٨٣.
* هربرت ريد (معنى الفن) ترجمة): سامي خشبة/الطبعة الثانية/دائرة الشؤون الثقافية/١٩٨٦.
* مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن (الحداثة) ترجمة: مؤيد حسن فوزي/دار المامون/بغداد ١٩٨٧.
* حليم جرداق (تحولات الخط واللون) دار النهار للنشر/بيروت ١٩٧٥.

مشاهدة ثانية للشريعة

بين مشاهدة واخرى اكثر من ثلاث عشرة سنة وبين وعي نقدي للمشاهدة الاولى. ووعي نقدي للمشاهدة الثانية أكثر من ذلك بكثير. فالنص المكتوب او المشاهد لايتطور إلا بما تتطور الرؤية الإخراجية والرؤية النقدية له. اسوق هذه المقدمة الموجزة لاقول أنّ مسرحية الشريعة اليوم هي ليست مسرحية الشريعة بالأمس. وان اداء اليوم ليس مثل اداء الامس. والنص المكتوب ثابت اللغة، محدد الافكار لكنه ينمو عندما تتجدد الرؤية له، واذا كان قد لامس أفكاراً وحالات في مرحلة سابقة قد يلامسها في مرحلة اخراجية جديدة له. التغيير ليس في النص وانما في المراحل.

المخرج الدكتور فاضل خليل الذي قدم بعد عودته من الدراسة عملين ليوسف العاني هما ـ خيط البرسيم والشريعة ـ يجد نفسه متاملاً في المسرح الواقعي ـ ولا اعتقد انه سيحيد عنه ـ ذلك لان فاضلاً لايرى الحياة الا احداثاً مشخصه. ولايتعامل مع المسرح الا وهو يحكي قصة المجتمع. ولايجد التجريب منهجاً إلاّ من خلال تطوير الادوات الفنية القديمة. لذلك فهو مسرحي متكامل الرؤية الاخراجية. لايغلف خارج حدود الواقع، ولا يفترض في النص إلا ما هو كامن فيه. ينمي الفن من خلال بحثه عن ملامح المرحلة المعاصرة ويعتمد المسرحيات المجربه ـ واقعياً ـ على المسرحيات غير المختبرة ففاضل خليل يؤكد ارتباطه بالواقعية منهجاً واسلوباً وفكراً من خلال بحثه عن ملامح مجتمعه المتطورة. لذا اقدم على اخراج الشريعة، وهو يعرف مدى المغامرة الكامنة في محاولته هذه، نص قدم في السبعينات وحكى كاتبة فيه عن الاربعينات ماذا سيقول فيه وهو يقدمه في الثمانيات بعدما بعد عن اساسه اربعين عاماً؟ لاشك ان مغامرة فاضل خليل محسوبه بدقة، حيث اعتماده المسرحيات الجادة كشفاً لهوية مرحلة ماتزال حية في بعض النماذج الشعبية، فالتطور الذي حدث مايزال يحدث، والمواقع التي جاء عليها التطور سابقاً؛ جاء عليها التطور الجديد حالياً، انه

يجعل من النص المسرحي حالة مفتوحة على الزمن، لذلك قلل الاخراج من الارتباط بين هوية الشخصيات وهوية الابعينات، وحاول ان يحولها الى اصوات ماتزال تحيا بيننا. لذلك قلل الرمزية واعتمد الواقعية الفنية، وجسد الحياة كما لو كانت معطى لاحدود له. من خلال تاكيده المنحى التقدمي للتطور، فالتطور الحقيقي قد ياتي بالضرر على بعض الفئات الشعبية المنتفعة منه، ذلك لان فاعليه التطور تسير في اتجاهين، اتجاه الى الامام وهو الاقوى، واتجاه الى الخلف وهو الاضعف، وعندما سحق باص المصلحة، اصاب الزوراق الصغيرة معاشياً، قدم للبلد افقاً اوسع للعمل والسرعة والمكننة.. في النص الذي قدم يوذاك جعل العاني من اصحاب الزوارق فئة مسحوقة، في حين حاول فاضل خليل في الاخراج الجديد له. جعل الفئة اكثر تقبلاً للتقدم فاكد على فاعلية الوليد الجديد وقلل من صدمة المفارقة التي اقام النص عليها كيانه ومع ذلك لم ينجح الاخراج كلياً في هذا.

ـ ٢ ـ

لاتقول الشريعة شيئاً غير عادي، فواتعية يوسف العاني معروفة، اقتطاع شريحة اجتماعية وابراز التناقضات الداخلية لها. انه مايزال يحيا في الحياة الوسطية من المجتمع واحيانا تسعفه الاداة فيجعل من بعض اصوات هذه الحياة اصواتاً اجتماعية كبيرة.. هكذا شان المسرح الذي يعايش الوقائع والواقع، مسرح صوته اجتماعي، ونبرته سياسية، وادواته انتقادية واخزه، ولغته شعبية مكتفية بذاتها، اما تاويلاته، فمطعمه بالرمزية الواضحة ولن ينجح العاني بغير ذلك، رغم انه في اعماله الاخيرة لم يوفق كلياً ـ خيط البريسم مثلاً ـ اذن ماتقوله الشريعة سبق وان عاشه وسمعه المجتمع، وقص حكايته ثانية ليست إلا التنبيه الفني الى ان المجتمع لاينسى ذاته، الا ان الواقعية التي ننشدها مدرسة واتجاهاً لفننا عليها ان تغرب الواقع، وان تكشف عما هو تحت قشرة الاحداث اليومية، وان تشبع بالمثيولوجيا والتاريخ، وان تصبح صوتاً اوسع من صوت الفئة، الواقعية التي لم تتح لها الفرصة فنياً ان تغذي جمهورنا المسرحي، لاتقف عند حدود عرض الحال، او كشف ماهو معاش، وانما عليها ان ترتفع بالاحداث اليومية العامة الى مصاف الشعر والاسطورة وان تجعل من المرحلة التي شخصتها جنيناً حياً كامناً في الاجيال اللاحقة دون ان يكون المؤثر الوحيد. وعليها ان ترفض ماهو اني وصغير وعرضي لعدم احتوائه على الجدلية. وعليها ان تحول اللغة المحكية، العادية الى مصاف اللغة ـ الصوت،.. اقول ان الواقعية التي لم نشبع بها، ماتزال المدرسة الفكرية الاكثر حيوية في مسار مسرحنا، فهي وحدها القادرة على فهم المراحل الاجتماعية، وهي وحدها القادرة على كشف النماذج المتكاملة، وهي وحدها اللغة الفنية التي يطرب لها الجمهور، ومسرحنا العراقي الذي حاول التمرد على الواقعية سقط في اوهام فكرية التجريب غير المبدئي الاجتهاد الفارغ من المحتوى، القفز على المدارس الفنيه، الاتباعية الاسلوبية، المتقافة الغربية.. كل هذه الاساليب لم تنقذ مسرحنا من سقوطه.. العودة الى الواقعية وحدها التي تجعل من مسرح شعبي بسيط وانسلني خاضتة للتجارب الجديدة..

ـ ٣ ـ

الاخراج

لم يقل يوسف العاني في نصه الجديد اكثر مما قاله يومذاك لكن فاضل خليل قال فيه مالم يقل سابقاً، ذلكم هو الاخراج حيث اعتمد طريقة فنية تعتمد على عرض الحال مع التعليق عليه، فكانت الشخصيات المتشابهة العمل مختلفة الطباع والاهتمامات والمواقع، واستطاع المخرج ان



يميز بين على طلبو وفاضل وسبع، ودعبول وعبد ابو الخيل ومولود وحسن المضمد كما كانت النساء متميزات المواقع، فماهية ليست ام فاضل، والجدة ولاعواشه وملا زهرة.. هذا التمانير فني قبل ان يكون فكرياً، ذلك لان الاخراج حاول المرور بين نماذج متشابهة المسلحة والاهتمامات والمواقع، فما كان منه الا ان يعتمد التحليل الداخلي للشخوص قبل دلالة اللفظ وتقعير الكلمات. كما اعتمد المخرج على قابلية التاويل ولو كانت بسيطة، حيث جعل الطفل املاً، وابوبه حاضنه اجتماعية له، وماحوله واقع يمور بموضوع، هذه الرمزية المشبعة بالواقعية تبدو الان مستهلكة وعادية لكنها في المسرح الواقعي تحتمل الاستمرار والتاويل، لانها تختزن في داخلها لغة اوسع من اللغة المباشرة والعيانية لاحداثها وحاول الاخراج كذلك ان يوظف الديكور توظيفاً فنياً، وان كان لنا كلمة في الديكور سنقولها بعد قليل، فقد وزع مساحته بدلالات المعنى الكلى للنص، واعطى طابعاً عاماً للحركة ان مايشاهده الجمهور ليس شريعة بقدر ماهو مكان جرت عليه احداث خمسينية لها طابع شعبي وفيها كمنت احدى الافكار لذلك كان الاخراج جامعاً لبقع متغايرة الوظيفة، دالاً من خلال بنيته الكلية ان المكانية مهمة اساس في بناء اي نص للمعاصرة، كما ضيع الاخراج تحويل بعض مشاهد المسرحية كمشهد السحر او المستشفى الى لوحات فنية مغربة، لا الى مشاهد مغرقة بالواقعية الطبيعية.

التمثيل

للاداء في هذه المسرحية طابعة الشعبي العام والتمييز بين ممثل واخر لايعود الى هذا النص وحده، بل الى الطريقة التي تعود الممثل عليها في اعمال سابقة، ولذلك كانت مهمة فاضل خليل صعبة ولم يستطع ان يخلص بعض الممثلين من نمطية عرفوا بها ومن الفاظ تعودوا عليها، ومن تركيبة شجعوا فيها، ومع ذلك تجد البعض منهم لم يعط ماعنده لاغازي الكناني ولايوسف العاني ولا راسم الجميلي ولا حاتم سلمان ولا عدنان الحداد ولا حسين اللامي ولا فاضل جاسم ولا صادق الاطرقجي ولا خليل عبد القادر ولا سعدية الزيدي هؤلاء الذين عرفناهم كباراً وفنانين كفوئين لم يكونوا في هذا العمل الا بنصف ادواتهم في حين كان عبد الجبار كاظم ـ رغم الخلل الكامن في صوته ـ ممثلاً، كذلك انوار عبد الوهاب ومديحة وجدي.. اقول ان الضعف في الاداء سببه الاساس الفهم المعاصر للواقعية، فقد كان الممثل يومذاك صوتاً لشريحة، ورسولاً لهم للمشاهدين، اما الان فلم يعد الممثل الاقابليات ذاتيه تميّزه عن قابليات ذاتية اخرى للممثل المجاور له. هذه الحال جعلت كل ممثل يختط لنفسه طريقة متمرداً على الاخراج اولاً، وعلى الشريحة الاجتماعية الاوسع التي يمثلها على المسرح. وقد ضيع بعض الممثلين على الاخراج لقطات مثيرة، مثل تحويل حفله السحر الى لوحة فنية، واللقاءات الكثيرة في الشريعة الى مصادمات فكرية مهمة لقد استسلموا للكلام الممكن اكثر من وعيهم بدلالاته الواقعية. التمثيل في مجمله، ومن هذه المسرحية بالذات كان سكونياً حركته الموضعية حددت من قدرات الممثلين، وقد ساهم الديكور مساهمة واضحة في تحجيم الحركة، كما كانت الحوارات المتكررة، ومحدودية الفكرة وسهولتها التعبيرية هي الاخرى دافعاً لتكرار الحركات والافعال. لسنا هنا بمتبطين العزائم، ولا بمقللين من قدرات احد، ولكن اشير الى ظاهرة ان المسرحية الجادة لاتعالج بادوات تعبيرية قديمة، وحركات الممثلين في هذا العرض كانت قديمة وعادية ومالوفة. اضف الى ذلك ان التمثيل في العراق لاينهض الا من خلال تغريب الواقع او جعل ماهو مالوف غريباً ولكن بالاداء والعرض، الممثل الجيد ليس كتله ناطقة، ولاهوية وادائية نمطية، وانما هو كيان حي متفاعل، بناء ومتجدد. هل عجز الكبار عن المواصلة؟ ان ان استهالاً في الاداء سيطرد على الجميع؟!

الديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية.

يجيز للبعض المقارنة بين الفنانين الكبيرين كاظم حيدر الذى صمم العديد من الديكورات الناجحة ونجم حيدر الذي تالق في ديكورات عروض عديدة ونال جوائز تقديرية وفنية.. اقول وانا منهم ارى ان المقارنة لاتنصب على شخصية الفنانين بقدر ما تنصب على معالجاتهم للواقع، فالفنان كاظم حيدر يميل الى تبسيط الواقع وتقديمه الى الجمهور باطار فني معاش اخذاً بنظر الاعتبار حركة الممثل وحركة الحوار وتكوينات النص الداخلية، فكاظم قارىء وممثل ومصمم وغالباً ماكنت اسمعه يقول للممثلين اثناء التمارين هل تبقى في هذا المكان ام تغيره؟ ويعني لذك ان المكان لدى كاظم حيدر قراءة فنية توزع عليه اجزاء الديكور، وصياغة اخرى لمحتوى المسرحية، حيث البناءات عنده بناءات فكرية مادتها الخشب وقطع الاكسسوار، والحديث عن كاظم حيدر الديكورست طويل وفيه تشعبات ليست من اختصاص هذه المقالة، ولكن لنتذكر ديكورات: الخان/ القربان/ كلكامش/ الشريعة واعمالاً فنية كثيرة.

اما الفنان نجم حيدر، فقد برز فناناً قديراً ومفسراً نابهاً للعرض لكنه على العكس من كاظم حيدر يميل الى تصنيع الحياة الشعبية وتقديمها برؤية كابوسية نقيلة الحضور، وكان البيئة الضاغطة على الممثل كياناً عضوياً شديد التاثير، تحد من فاعلية، نضغط عليه، تكبله بحضورها المستمر، وما الانسان الاصوتاً محاطاً باسيجه الحديد والاسوار والكتل. لتتذكر ديكوراته في: الباب ـ خيط البريسم ـ الشريعة ـ تصنيع الواقع فنياً هي مهمة نجم حيدر، لكن التصنيع هذا قد يحول العرض ـ كما في الشريعة ـ الى عائق اساس في تجسيد معاني النص.

لنجم حيدر ميزة اخرى تلك هي اعتماده الافق والارضية ليؤكدهما بقسمين شبه منفصلين، احدهما ياتي من الاعلى والاخر كائن في الاعماق ـ ديكور الباب ـ ديكور الشريعة ـ او يلصقهما معاً ـ ديكور خيط البريسم ـ وهذه الطريقة البنائية بصرية ـ فنية، بمعنى انها تحرك الخيال بما هو طاقة كامنة في المشاهد، سكونية الديكورات التي تعود عليها الممثل العراقي والممثلة في اطار البيت ـ الدائرة ـ العمل ـ الشارع. جعلت الممثل لايرى الا ماهو سطحي، معاش اما تحويل الفضاء العلوي الى كيان شعري ـ بصري هي ميزة اساس في فن نجم حيدر الجديد. لذلك كان ديكور الشريعة لوحات فنية متحركة على ارضية صلبه جامدة ـ مغايرة لطبيعة الشريعة الواقعية حيث الماء عنصر اساس في تركيبها ـ وهذه المغايرة جعلت الديكور جامداً في اسفله متحركا في اعلاه، مما حول العرض الى مشاهده بصرية خارج اطار الكلام وحركة الممثلين .

ومن المؤثرات الاخرى الناجحة، كان صوت الفنانة انوار عبد الوهاب وهو يوصل مفاصل العرض باغاني شعبية ـ عراقية قديمة تزامنت مع زمن احداث المسرحية، وعكست الطابع الانساني الخفي في الكلمات الجميلة المغناة. هذا اللون من المؤثرات يفوق كثير كل الموسيقى التي يثتقيها البعض من الافلام والمسجلات نحن في مسرح عراقي لايتاكد حضورنا الا من خلال وعينا بطابع المرحلة التي يعكسها ويقدمها العرض لقد نجحت الاغاني لالجمال ادائها وانما لجمال تعابيرها الفنية ـ الخفية المتصلة بالنفس وبالواقع.

ولا اخفي استيائي من الانارة لكنها في الايام الاخيرة تابعت العرض، ونجمت عنه إنارة مركزة قارئه، ومتجاوزه السلفية، هي التي نريدها للعرض وللفنانين الذين نفذوها.

وبعد، فالعرض المسرحي الجديد للشريعة، هي اسهامه من الدكتور فاضل خليل في العودة الفنية الجادة الى الواقعية ونجاحه إخفاقه في هذا المسعى لايعود الى النص او الى الاداء. وانما الى وعينا المعاصر بالمسرح العراقي ـ الانتقادى منه الاجتماعي ـ والعودة الجديدة واللاحقة لهذا المسعى تجعلنا نحيا ثانية في عمق حياتنا المعاصرة.

ي. ن

ثلاث امسيات عن جذور الحداثة

● حسين الحسيني ●

كان لتاسيس نادي الشعر في اتحاد الادباء والكتاب في القطر العراقي اثرا واضحا في اثراء النشاط الثقافي الذي يقدمه هذا الاتحاد وكذلك الحال بالنسبة لتاسيس نادي القصة .

قدم «نادي الشعر» ضمن موسمه الثقافي في ثلاث محاضرات للنقاد د. علي عباس علوان، حاتم الصكر، د. عناد غزوان ركزت جميعها على جانب من الجذور الاولى للحداثة في الشعر العربي عبر الحديث عن تجارب (جماعة الديوان) للدكتور علي عباس علوان، (مدرسة الديوان) للناقد حاتم الصكر، نصوص من نظرية ابوللو الشعرية (الادب في المهجر) للدكتور عناد غزوان ونظرا للامتداد الذي تشكله هذه المحاضرات على مستوى التاثير والتاثر والبدايات الاولى لمسالة الحداثة فقد راينا ان نقدم عرضا واحدا لها توخيا للفائدة، ومن اجل ان تمكن القاريء متابعة هذه التيارات بشكل متسلسل.

• المحاضرة الاولى •

ركزت المحاضرة الاولى للدكتور علي عباس علوان على البدايات الاولى لحركة التجديد، فربطت بين (مدرسة الديوان) وما صدر عنها في الاعلان الذي ظهر في جزأين تحت عنوان (الديوان في النقد الادبي) وفيه طرحت هذه الجماعة مفاهيمها الجديدة على الشعر العربي وتجديده ولعل للعقاد - كما قال المحاضر - في هذا الدور النصيب الاكبر وقد اوضحت هذه الجماعة تاثرها الحاد بالمدرسة الرومانسية والنقد الانكليزي المعاصر لهذه المدرسة، ولاسيما في كتابات الناقد الانكليزي المعروف (هازيت) وقد صدر عددان من الديوان، وكان ذلك عام١٩٢٣. وقد تزامن مع هذا التاريخ - كما اشار المحاضر - صدور كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة في المهجر الشمالي، وقد ترددت معظم افكار الديوان حول القصيدة العربية الحديثة والنقد الجاد لكتابات شوقي وحافظ واسماعيل صبري والمنفلوطي والرافعي وغيرهم. وقد تحددت في نقد قصائدهم حول الوحدة الموضوعية والاحالة كما سماها العقاد دون تفكك الشكل وانعزاله عن المضمون.

وقد اكد المحاضر على ان أراء هذه المدرسة النظرية المتاثرة بالادب الاوربي عموما لم تجد لها طريقا الى شعر العقاد والمازني. بمعنى ان اراءهم النظرية لم تجد لها تطبيقات حقيقية في قصائدهم عدا عبدالرحمن شكري الذي انسحب منهم فهاجموه هجوما شديدا وهو - كما قال المحاضر - انضجهم فنيا لاسيما في تمثل الروح الرومانسي والخيال الخلاق المبدع في بعض قصائده، وقد اكد المحاضر ان اثار مدرسة الديوان قد انتشرت في الوطن العربي وكان العراق وساحته الثقافية من بين تلك المواقع الثقافية التي تاثرت، وقد تمثل هذا التاثر في صدور مجلتين الاولى هي مجلة الحرية، والثانية مجلة الوميض، فقد ترسمتا خطى حركة التجديد في مصر والترديد لمدرسة الديوان ومدرسة المهجر وشاعرية اقطابها، جبران وابي ماضي وميخائيل نعيمة.

(صدرت الحرية في بغداد علم ١٩٢٤ وصدر منها عشرة اعداد فقط. صدر العدد الاول في ٢٥ تموز ١٩٢٤. وتوقفت بعد عددها العاشر الصادر في مايس ١٩٢٦. كان رئيس تحريرها روفائيل بطي) وكان هدفها ان تكون جسرا ثقافيا لعبور مظاهر النهضة الفكرية والادبية ونتائجها في العالم العربي عامة وفي مصر خاصة الى اجواء العراق، وكان شعارها الذي رفعته «فلنحرر ضمائرنا يامفكري العرب، ولنحرر السنتنا ياشعراء العرب، ولنحرر اقلامنا ياكتاب العرب) وقد اكدت خطها منذ العدد الاول بتقديم اقلام النهضة الادبية في مصر فنشرت مقالا لسلامة موسى بعنوان «بين القديم والجديد» هاجم فيه الرافعي وشوقي وحافظ ومحمد السباعي هجوما عنيفا وحاسما وسمّى ادبهم ادب الخاصة وادب الفسيفساء، داعيا الى الاخذ بأدب الغرب والافادة منه، مرددا عبارة طاغور «ان مصباح اوربا مشتعل الان فعلينا ان نقتبس منه».

المجلة الثانية هي (الوميض) واذا كانت الحرية قد توقفت عام ١٩٢٦ بعد ان حملت راية التبشير بآثار مدرستي الديوان والمهجر فان مجلة الوميض التي جاءت بعد اربع سنوات ١٩٣٠ قد اكملت الوجه الثاني من الدعوة، اذ نزلت الى الميدان الادبي وهي حريصة على اتباع خطة جماعة الديوان كاملة، فرفعت على غلافها من جهة اليمين - والحديث للمحاضر - قولة العقاد المشهورة التي انهى بها الجزء الثاني من الديوان في نقد مصطفى صادق الرافعي حين قال: «ايه ياخفافيش الادب، اغثيتم نفوسنا اغثى الله نفوسكم الضئيلة، لاهوادة بعد اليوم، السوط في اليد وجلودكم لمثل هذا السوط خلقت وسنفرغ لكم ايها الثقلان فاكثروا من سيئاتكم فانكم بهذه المساويء تعملون للادب والحقيقة اضعاف ماعملت لها حسناتكم ان كانت لكم حسنة يحسها الادب والحقيقة».

كما اشار السيد المحاضر الى دعوة المجلة الى الثورة على الاصنام القديمة وقالت ان غايتنا من ذلك تحطيم هذه الاصنام وهدم صروح الادب الزائف، وعلى الرغم من ان الوميض توقفت العدد الثالث فان هذه الاعداد الثلاثة جاءت باشارات وقضايا هامة اشاعت جوا من الحركة والترقب في اوساط الادباء ولقد تصدت الى مجموعة منهم، فشنت حملة عنيفة على الاديب الشاعر محمد مهجت الاثري، وتناول لطفي بكر صدقي رئيس تحريرها بالنقد العنيف كلا من شكيب ارسلان ومحمد السباعي وتناول عبدالوهاب الامين الشاعر محمد حبيب العبيدي وهاجم ادبه اذ قال عنه انه يكتب بلغة الجاهلية في القرن العشرين ثم يعقبه بالشاعر جميل صدقي الزهاوي فيسخر منه سخرية مرّة.

ولم تكن هاتان المجلتان - كما يقول المحاضر - سوى مقلدتين لحملات واثارة المعارك ضد القديم التي ابتدأتها جماعة الديوان.

وانتهى المحاضر الى القول، واذا كانت هاتان المجلتان لاتمثلان ظاهرة اصيلة في مفهوم الشعر ونقده الا انهما تؤكدان حقيقة مهمة لايشك فيها تلك هي ان تيار التجديد الشعري الذي بشر به مطران وحمل رايته جماعة الديوان انجازات مدرسة المهجر الشمالي قد اخذت كلها طريقها بشكل من الاشكال الى ذوق المثقف العراقي في رؤيته واحاسيسه.

● المحاضرة الثانية ●

اما المحاضرة الثانية فكانت للناقد حاتم الصكر بعنوان «مدرسة الديوان: نصوص من نظرية ابوللو الشعرية». حيث تحدث فيها عن حلقة اخرى من حلقات التجديد التي تزعمها احمد زكي ابو شادي (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤) والذي اصدر مجلة ابوللو بين اعوام (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤).

وقد ركز المحاضر على صلة ابوللو بالديوان لاسيما في (الشعور الصادق في الخلق الفني وقدم بعض النصوص كتطبيقات لرأيه هذا).

واشار الى ان الشعر في رأي (ابو شادي) تعبير عن الحنان بين الحواس والطبيعة وهو ـ اي الشعر ـ او حديّ الاصل في المنشأة والغاية ومبعثه التفاعل بين الحواس.

وقد اعتبر مطران استاذه في هذه المسالة، ونظر الى شعر المهجر باعتباره نموذجا للاخوة والتعاون ونهضة للادب الجديد. وهو معجب بقدرة المهجريين في قدرتهم على التجاوب مع المدنية الحديثة ومشكلات الحياة وباسلوبهم البسيط الواضح وبتحررهم من قيود الشكل والنظم.

وضمن الاطار التاريخي للمحاضرة بيّن المحاضر مصادر (ابو شادي) والمجلة والجماعة بالتالي. فرأى ان اقامة الشاعر في انكلترا (١٩١٢ ـ ١٩٢٢) ذات اثر في تكوينه. فمبدأ الانحلال في الطبيعة والتسامي الشعري هي مفاهيم (كيتس) والرومانسيين عموما. وكذلك عالمية الاحساس والاخاء الادبي هي مفاهيم مابعد الحرب الكونية الاولى وثمرة الاتصال بالغرب وتجسدت هذه المبادىء في عمل (ابوللو) التي رات كمدرسة ان الابداع لايُحد جغرافيا. فكانت عضويتها مفتوحة للشعراء العرب عامة. كما ان المجلة نشرت قصائد كثيرة لشعراء من خارج مصر. ورأى المحاضر ان الرومانسية و«رمزية تختلطان في نظرية (ابوللو) الشعرية كما ان ايمانهم بأن الشعر قائم على تراسل الحواس (وهو مفهوم بودليري) يناقض السمو المقصود في الشعر ويصبح بذلك حنانا غريزياً للطبيعة.

وبعد هذا الاطار التاريخي والفني اختار المحاضر ان يقدم فكر (ابوللو) الشعري وملامح النظرية الشعرية من خلال نصوص اجتزاها من كتابات (ابو شادي) الذي كان في رأس المحاضر المنظر الاول للجماعة حتى قبل تكوينها. وقد تناولت تلك النصوص النظرية: تعريف الشعر، مفهومه، النظم والشعر، الرمز والغموض، مستقبل الشعر، الشاعر والجمهور.

وقد ناقش المحاضر هذه الاسس النظرية بعد عرضها وارجاعها الى اصولها ومؤثراتها، ووقف مطورا عند مسألتين: الاولى، المقترح الشكلي الذي قدمه (ابو شادي) «حين فرق بين ثلاثة اجناس شعرية: الشعر المرسل، الشعر الحر، الشعر المنثور...». والمسالة الثانية هي: المثال او النموذج الشعري للجماعة اوما أسماه (ابو شادي) فيما بعد «العبقرية والاندماج في الطبيعة» مناقشاً قيمة الشابي الشعرية.

ولم يتوقف المحاضر عند ظرفية دعوة (ابوللو) ومفاهيمها الشعرية بل حاول ان يتلمس مايظل منها قائما ومقبولا، كحديثهم عن التجديد والحرية في الشعر وجهودهم في المصطلح النقدي خاصة. معبرا في الختام عن اسفه لان الكثير من تلك المقترحات لم تجد طريقها الى التحقق والتطبيق.

● المحاضرة الثالثة ●

كانت المحاضرة الثالثة التي قدمها الدكتور عناد غزوان تحت عنوان «الادب العربي في المهجر» وقد حصرها في الاطار الفكري الادبي الذي حمله المهجريون وكم اثر ذلك في الشعر العربي.

واشار الى ان الشعر العربي في المهجر يعتبر ظاهرة ادبية لها دورها الفعال في النظرية الشعرية العربية. وقد قسم محاضرته الى ثلاثة محاور تناول فيها مفهوم التجديد في النظرية الشعرية العربية الحديثة لعلاقة حركة التجديد في الحركة المهجرية واهم ماتركه المهجريون في الادب العربي الحديث. وعقد مقارنة بين مدرسة الديوانيين والمهجريين مناقشا نقاط الالتقاء ونقاط الافتراق. واستحداث ملامح في الحركة العربية مشيرا الى ان التجديد حركة تولد من سكون ثم تخلق حركة فتنسى انها ولدت ساكنة. واكد ان الجديد لايولد من قديم. دائما رأيه برأي ابن قتيبة القائل «ان القديم بنظرنا هو جديد عصره ثم سرعان مايتحول الجديد الى قديم». وهكذا ـ كما يرى الحاضر ـ بين السكون والحركة تخلق الحركات التجددية.

وللمدرسة المهجرية ـ كما يرى الحاضر ـ اثرا فعالا في الشعر العربي الحديث لانها عربية نشات في بيئة غربية كسبت منها بعض ملامح التطور وصهرتها فيها واثرت في الديوانيين.

واشار الى ثلاث شخصيات اساسية في المدرسة المهجرية: جبران فيلسوفاً، ميخائيل نعيمة منظرا وناقدا وايليا ابو ماضي شاعرا وفناناً لهذه المدرسة. وتحدث عن صفات وسمات كل واحد منهم، واشار الى ان المدرسة المهجرية ولدت قبل الرابطة القلمية التي اسسها جبران ونسيب عريضة وميخائيل وابو ماضي في اميركا الشمالية، كان في اميركا الجنوبية الانتماء الى عرق وبيئة هو العرق العربي.

وبين المحاضر ان في اشعار المهجريين برزت ظاهرة الصدق (الصدق الحقيقي والصدق المغلف).. والصدق هو واحد سواء كان في القصيدة العمودية او في القصيدة الحرة فقد تكون قصيدة حرة كاذبة وعمودية صادقة، والعكس بالعكس، ذلك لان الصدق مسالة فنية تولد في رحاب الحرية، وكان ذلك يشكل ملمحا واضحا من ملامح التطور الشعري العربي في الاميركيتين.

ومن سمات شعراء المهجر ـ كما يرى المحاضر ـ ايمانهم بالروح والجسد الخير والشر وقد أمنوا جميعهم بهذه بهذه الثنائيات دون ان يهتدوا الى حل كما كتبوا جميعهم المراثي ومن سماتهم [illegible] الطبيعة: البحر والصحراء والنجوم وغيرها وكانها ملاذ لرمز الشاعر من شوائب المدينة.. الذي ابتعد عن بيئته فحدثت الغربة.. كما اكد الى ان الشاعر المهجري صادق لازيف ولا نفاق. والصدق ـ كما يرى المحاضر ـ هو ان ليس ثمة فجوة بين القصيدة شعرا وبين الشاعرية موهبة، بين الشاعر انسان وبين الشاعر مبدعا.

وكان المحور الاخير في محاضرة الدكتور عناد غزو ان المقابلة بين الديوانيين والمهجريين فاوضح ان جماعة الديوان اشاعت الرومانتيكية بشكل عام وخاصة الرومانتيكية الانكليزية فظهرت على شكل سرقة اوترجمة او اشارة، ولم يوجد هذا التاثر والتاثير عند المهجريين بل كانوا يمتازون بالتحدي اذا كتبوا باللغة الانكليزية كما ان الديوانيين قد تاثروا تاثرا فرديا بالرومانتيكيين.

ويرى الناقد ان من السمات الواضحة عند مدرسة الديوان انها تمثل وجهة نظر بورجوازية، وذات رؤية حزينة سوداوية متالمة دائما وابدا. وان هذه المدرسة لم تخدم مسالة اجتماعية واكد المحاضر ان الاثر المهجري هو الباقي، اذ كانت اشعارهم ذات منحى رومانتيكي بثوب جديد وستبقى كذلك ـ اي مؤثرة ـ لانها قضية انسان وقضية انسانية وقضية مستقبل.

الازدواجية في ثلاث روايات فكتورية

• عبد الله ابراهيم •

من البحوث التي نوقشت مؤخراً في قسم اللغة الانجليزية- كلية الاداب - جامعة بغداد ، البحث المخصص لنيل درجة الماجستير في الادب الانجليزي ، والموسوم بـ-الازدواجية في ثلاث روايا فكتورية Duality in Three Victorian Novels للباحث عمران موسى محمد .

تناول البحث ابعاد الازدواجية في الرواية الفكتورية ، وقد توصل الباحث من خلال استقراء منهجي للرواية الفكتورية ان الشخصية فيها منقسمة على نفسها ، سواء كان هذا الانقسام حسياً او عقلياً ، متحضراً ام متوحشاً فالشخصية تتجاذبها قوتان اساسيتان ، تحاول كل منها ان تدخلها في مجال جذبها الخاص ، وقد ارجع الباحث هذا التمزق الذي يشكل ملمحا رئيسا للرواية الانجليزية آنذاك ، الى التغيرات الناجمة عن الثورة الصناعية ، وما احدثته من تغييرات جذرية في مجالات الحياة المختلفة . وقد تناول فكرة التمزق هذه نقاد معروفون ، توصلوا الى أن الشخصية في الرواية الحديثة بشكل عام ، تعيش وضعا اشكاليا ، فهي منقسمة على نفسها ، حائرة بين تحقيق ما تصبوا اليه وبين الانخراط في الوسط الاجتماعي ، فأن انصاعت لمثلها الخاصة عزلت عن المجتمع ، وعدت خارجة عليه ، وان ذابت فيه افتقدت خصوصيتها ولقد اطلق جورج لوكاش على هذه الشخصية ، مصطلح :

«الشخصية الإشكالية Problematic Character» وقد استطاع هو ونقاد آخرون ابرزهم لوسيان غولدمان ورينية جيرار ، ان يتوصل الى أن ابرز الشخصيات التي عرفتها الرواية الحديثة ، بدءاً بـ«دون كيخوته» مروراً بـ«جوليان سوريل» بطل رواية «الاحمر والاسود» لستندال ، و«مدام بوفاري» لفلوبير ، وصولاً الى «مارسيل» في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست ، وهي شخصيات تعيش وضعاً اشكالياً خاصا ، ولعل فكرة الازدواجية التي عرضها الباحث عمران موسى تقترب الى فكرة الاشكالية المذكورة ، لكن الباحث ، ذهب الى تصنيف الازدواجية في موضوع بحثه ، بعد ان عرض للازمات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والعلمية للعصر الفكتوري . فتوصل الى تلمس ثلاثة انماط لها هي : «الازدواجية الاجتماعية Social Duality»

وقد اختار لها نموذجا «رواية «مرتفعات وذرنغ» لاميلي برونتي ، فقد كان الصراع بين كاترين وهتكلف من اجل تحقيق مركز اجتماعي هام ، يقود الشخصيتين الى نهاية ماساوية ، لانهما لم تكونا صادقتين في علاقاتهما . وذلك لافتقادهما الى الصدق والمصارحة مع النفس .

و«الازدواجية العقلية Rational Duality»

واختار الباحث نموذجا روائيا معروفا ، لتلمس هذا النمط من الازدواجية فيه ، وهو رواية «القضية الغريبة للدكتور جيكل والسيد هايد» لـ«روبرت ستيفنسسن» . وقد تمثلت الازدواجية في الصراع بين الدكتور جيكل الذي يكرس اهتمامه لاختراع عقار ذي اهمية كبيرة للانسان ، وبين السيد هايد الذي يقف حائلا دون تحقيق هذه الفائدة لعقار . ويتبين ان الدكتور جيكل بوصفه عالماً ذكياً وطبيباً مشهوراً ينطوي على شخصية مترددة في اختيارها . وهكذا يؤول الى نهاية ماساوية ايضا بسبب ازدواجيته العقلية .

و«الازدواجية الفنية Artisic Duality»

وقد اختار لها الباحث نموذجا ، هو رواية «صورة دوريان غراي» لأوسكار وايلد ، ويتمثل هذا النمط من الازدواجية في احساس الفنان بانه متفوق على مجمل التقاليد الاجتماعية المعروفة . وهذا يدفعه الى الايمان بفكرة الخلود ، من خلال صورة الشاب الجميل الذي لا يشيخ وكل هذا الاشكال الفكري قاد الشخصية الى الاحساس بالحيرة في اختيارها بين اقتراف الجريمة او البقاء تحت وطأة الاحساس بالذنب ، وهذا ادى الى الانتحار .

وبعد ان شخّص الباحث ، بوساطة بحث نظري - تطبيقي ، الانماط المذكورة للازدواجية ، ختم بحثه بتحديد صورة القلق الاجتماعي والنفسي والفكري للعصر الفكتوري ، وبذلك حدد المؤثرات العامة التي افرزت الانماط المذكورة للازدواجية .

ان الاهتمام بدراسات مثل هذه ، يتيح للباحث الكشف عن مزيد من الظواهر المهمة التي يزخر بها الادب في شتى العصور . ولعل في اتباع منهج اكاديمي واضح المعالم ، تكمن قابلية الباحث في استقصاء تلك الظواهر المؤثرة في الادب . ويجي هذا البحث ، استكمالاً لبحوث سابقة جعلت من تلك الظواهر موضوعاً للبحث ، وهو ايضا بداية جادة لبحوث تعد الان في كلية الاداب ، حول ظواهر اكثر قرباً الى الحاضر ، تكرس للشعر والنثر المكتوب باللغة الانجليزية .

الروائي المصري : عبد الحكيم قاسم

□ كل كتابة ابداعية لا بد ان تغني الواقع □



• حاوره : حسب الله يحيى •

حين صدرت رواية عبدالحكيم قاسم : «ايام الانسان السبعة» عام ١٩٦٨ اثارت اهتمام القراء والنقاد، وكتب عنها الشيء الكثير.

وتواصلت كتابات عبدالحكيم قاسم في القصة القصيرة والرواية حيث اصدر الاعمال التالية : محاولة للخروج، قدر الغرف المقبضة، الاخت لأب وسطور من دفتر الاحوال، طرف من خبر الآخرة، الاشواق والاسى، الظنون والرؤى، المهدي، المهدي وقصص اخرى. . . اسأله :

● في اعمالك القصصية والروائية، هل تجاوزت «ايام الانسان السبعة»؟

ـ نعم تجاوزتها . . ان رواية «المهدي» ورواية «طرف من خبر الاخرة» يمثلان تطوراً في المنطلقات التي جاءت في روايتي الاولى «ايام الانسان السبعة»

● في التجربة . . ام في الاسلوب؟

ـ الاثنان غير واردين، فأنا لا اجرب لوجه التجريب، ولا أبقى على ما أنا عليه ضماناً لخصوصية الأسلوب، الامر محكوم بقطبين : المحيط الذي يحيط بي ويتحكم في رؤيتي وتصوري، ثم الموضوع الذي أكتب عنه، والذي يحكم رؤيتي له والظروف التي تحيط بي .

هناك عنصران وان جاءا في المرتبة الثانية، الا انهما شديدا الاهمية ينطلقان من كوني كاتب اعيش في حياة ثقافية وهي دولاب هذه الحركة ورغبتها المستمرة في تطوير نفسها، مما يفرض ويتطلب اصولاً وامكانيات حرفية. انا قمين بتطوير إمكانياتي وقدراتي الحرفية، لكنني لا أدع الصنعة تسبق إحساسي العميق بالموضوع منطلقاً من محيطي . .

● كتبت العديد من الدراسات النقدية عن روايتك الاولى . . فهل انت مع ماكتب؟

ـ نتيجة لظروف خاصة، قضت بأن اغترب عن الوطن مدة طويلة لا استطيع القول بأنني احطت بكل ماكتب عن روايتي الاولى :

«ايام الانسان السبعة» ـ ولكن بعضاً من تلك الدراسات وصل الى علمي وقرأته بأهتمام شديد وبالقطع قال كثير من النقاط اشياء كثيرة صائبة . لكن ليس هذا معيار تقيمي للنقد إنما انا اقيم النقد من القوة الذاتية الكامنة في داخله وتجعله قادراً الى ان ينفذ الى الواقع الثقافي ويرى حقائقه الاساسية . . سيّان عندي ان كان ذلك ماقصده اليه المبدعون او لم يقصدوه . . .

● وهل ساهم النقد في تكوين قدراتك الابداعية؟

ـ لااستطيع ان اقول ان اياً من الاعمال النقدية التي قرأتها عني وعن غيري قد دخلت في تكوين قدراتي الابداعية . . وهذا ما اشرت اليه اثناء اجابتي السابقة . .

ان الموضوع ورؤيته له تتأثر بما حولي من ظروف خاصة . . ومن هذه الظروف قراءتي . ولكنني اقر حقيقة انني لست قارئاً جيداً، ولست رجلاً واسع الثقافة، إنما تنبض في داخلي حقائق الحياة البسيطة اكثر مما تحركني الافكار والنظريات .

● كيف تحدد موقفك الروائي؟

ـ من خلال رصد الواقع . . ومجرد انفصال الحواس عن الموضوع تكون قد تكونت في الوجدان صورة ليست هي الواقع ولا تشبهه بل هي في الحقيقة تشبه الممثل اكثر من شبهها في الواقع، تلك عقيدتي عن الفن والابداع بشكل عام . . اذن لا يوجد رصد للواقع . توجد رؤية لهذا الواقع، هي بالنسبة لكل فنان مثل بصمة اصبعه . . لاتشبه رؤية انسان آخر لذات الواقع .

● والواقع والمتخيل في قصصك؟

ـ لاتوجد كتابة عظيمة. دون معرفة عميقة وتفصيلية بالواقع. واضفاء شتات من العناصر التخييلية على الواقع يجرد العمل الفني من عمقه وقدرته على القول.. ولكن مانسميه بأدب الخيال هو في الحقيقة يقدم معرفة أشد عمقاً من الواقع ولا تكتفي بالملاحظة الاحصائية لتقديمها.. فالطائر الخرافي الحجم الذي يختطف البحار ويطير به الف ليلة. ان لم يكن شيئاً واقعياً، الا انه يعبر تعبيراً رائعاً عن اختلاط الاسطورة بالواقع في ذلك الزمان. وعن خوف المغامرين إزاء المغامرة. بينما كانت تلك الحالة باهضة التكاليف ومحفوفة بالخطر.

● **في بعض قصصك نقل لصورة الواقع.. اليس كذلك؟**

ـ ليس عمل الفنان رسم صورة للواقع، ولاتقديم تسجيل له. ان ذلك عمل مستحيل، حتى على اجهزة الرصد والتسجيل التي تقدم ماالتقطته من الواقع ولا تقدم الواقع ابداً.

● **الذي يقدمه الكاتب رؤية للواقع؟**

ـ نعم.. ولكن هذه الرؤية تكون ذات طبقات عديدة بقدر موهبة الفنان، حتى تشمل هذه الطبقات اتساع المساحة الزمانية والمكانية عن ماهو وارد في التجريب المحدود الدائر حوله العمل. ولاضرب على ذلك مثلاً بجملة في اي عمل كان «قال الرجل العجوز: الله اكبر» من هذه الجملة نفهم ان الرجل مسلم وعربي وتقي وورع واشياء عديدة اخرى تملكها اللغة، ويملكها الفن بتركيبات اكثر تعقيداً واكثر عمقاً وبطبقات اكثر تعدداً.

● **اذن هل تعتبر الادب. اختزالاً للواقع.. اختزالاً في اللغة لتقديم صورة الواقع؟**

ـ الادب هو الاثنان في الوقت عينه ـ اختزال الموضوع في عمل صغير، اوتعميق اللحظة وتوسيعها حتى تشمل العمل الادبي الكبير، الاختزال او الاطناب، هما عملان ومهمتان من مهمات الادب ولا سبيل للمفاضلة.. السبيل هو تقويمهما من خلال المساءلة عن امكانيات العمل على تعميق رؤية المتلقي.

● **وما هو الجوهري في الكتابة**

ـ الجوهري في الكتابة الادبية هو معرفتها بموضوعها معرفة عميقة تمكن من حدس التطور المقبل لهذا الموضوع.

● **ومتى تلجأ الى الرمز في قصصك؟**

ـ بعض الواقع يكون له قدرة على الدلالة بثراء عن واقع اشمل كما يشير المسجد وهو بعد واقع التربة الى القرية كلها. وهي واقع أوسع من المسجد. تلك حدود الرمزية عندي لا اخلق رمزاً، والصفة بالواقع تلصق كالبطاقة على البضاعة، لا انما انا ابحث عن الواقع الشديد الدلالة على واقع اوسع.

كما ان هناك طبقات في الابداع.. في العمل الفني نفسه..

هناك ايضاً طبقات في القراء، وطبقات في التلقي قد لايصل العمل لعامة القراء، ويصل الى جزء منه قد تصله اجزاء من العمل وليس كله.. الحالة المثالية ان يصل العمل كله للقارىء. وهناك حالة الكتابة المعقدة جداً وهي خالية من تفاعل عناصر ثلاثة: هموم المبدع والواقع والتجربة التي يدخلها المبدع وعزلها عن بعضها. عزل للتوضيح وهو عزل غير وارد بمعنى انك لايمكن ان تعزل الانسان المهموم عن تجربته.. انه ينشىء حالة الكتابة وهي حالة لها ضرورات.. والجأ للرمز ضمن هذه الضرورات.. الرمز ينبع من حالة الكتابة الرمز اختيار واضطرار ليس بدقة المعنى.. الرمز هو التعبير عن الحالة التي يتتجها تضافر الافكار..

المهم في الامر ان يكون للكتابة هدفها المعرفي.

● **الذات والموضوع في عملك القصصي.. باي اتجاه يسيران؟**

ـ الخطاب العام للناس في الادب وفي الحقيقة، **خطاب موجه للناس، من هذه الصفة، قد يكون في الادب نوع من التعالي على الجمهور، كما قد يكون فيه نوع من تملق القارىء او محاولة صدمه او تحميسه وتحريكه او قهره وإذلاله، وكل الصفات الاخرى التي يمكن ان توجد في الاداب باعتباره خطاباً موجها للعامة، لكن الادب الحقيقي هو الذي يقيم علاقة بالقارىء على أوسع الاسس عقلية واقلها عاطفية حتى يثير في القارىء انبل قدراته ألا وهي القدرة على المعرفة والاستعداد لها والتحرر في كل المواقع التي تقف في طريقها.**

● **وهل يمكن ان ترى المستقبل من خلال الواقع الراهن؟**

ـ الواقع في الحقيقة هو ماض يحمل امكانيات المستقبل، اقول ماضياً لان الاشياء لاتستطيع ان تتجمد على حالة حاضرة، وانما هي تعيش حالة اللاتوقف.. انها في حركة انسحاب للماضي حيث تشير الاشياء بقوة الى المستقبل والاتي...

واذن الكتابة عن الموضوع تكون ناقصة اذا اغفلت امكانية الموضوع عن الايماء الى المستقبل.

● **لكن الادب يحمل ايحاء المستقبل.**

ـ بالتأكيد لابد من ان يكون الادب قادراً على الايحاء بالمستقبل بمعنى ان تكون معرفته بالظاهرة قادرة على تحديد اتجاهها في

المستقبل، اذا لم يكن كذلك فهو ادب عاجز غير محيط.. ولكن يجب ان تفرق بوضوح بين ايحاء الفن لمستقبلٍ الموضوع.. وهو يتناول هذا الموضوع يفرق بين التنبوء والغيب.. تلك مهام ليست من جوهر الكتابة الادبية في شيء...

● وكيف يسهم الكاتب في تغيير الواقع؟

ـ كل كتابة ابداعية حقيقية لا بد وبالضرورة ان تغني الواقع. المهم ان نحدد منذ البدء كيف نرى اغناء الواقع. اغناء الواقع ليس معناه تغني نظرية اورأي.. انما يراد اغناء الواقع، وتعميق معرفة الناس به.. تلك هي مهمة الفن، وهي مهمة منبثقة بالضرورة عن هذا الفن، طالما هو صادق وحقيقي...

● وماذا تريد بـ «الفن الصادق»؟

ـ ماأعنيه بالفن الصادق الحقيقي.. صفات تطلق على الكتابة ويقرأها الناس ويفهمون بالتحديد مايراد بها.. الفن الصادق ماينشؤه الفنان غير المقلد لكتابة سابقة ولا متأثر بها، ولا عامل من اجل مثلها ولا تأثر بنظرية ماولا تعادلها في تحقيق الاهداف.

● وما هو تحديدك للكتابة الجيدة؟

ـ اقصد بالكتابة الجيدة تلك التي يكتبها صاحبها وهو منبهر بشيء، الا موضوعه وامكانياته الذاتية الخاصة، واقصد بالكتابة الحقيقية تلك التي لاتعلي الموضوع عن الكلمة، وتلك التي لاتعلي الكلمة على الموضوع بل تلك التي تجعل من الصراع حقيقة هي لب الكتابة ونكهتها..

● الادب والايديولوجيا.. هل تتماسك العلاقة بينهما في رأيك؟

ـ الفكرة السياسية تمر احيانا بظرف من الظروف الثقافية والنفسية والعاطفية المكونة للفنان ولا يستطيع فنان ان يزعم انه يبرأ من عقيدته حين يتعرض لموضوع، لكن السخف كل السخف ان نحوّل الاعمال الفنية الى نوع من التسميع لفصول من الكتب النظرية المكتبية.

● ولكن علاقة الفكر بالادب.. علاقة وشيجة وضرورية.

ـ الفكر كالأدب نسق من أنساق المعرفة، والمعرفة الانسانية. لاترجع القهقري، انما تتقدم وتتسع باستمرار، فأذا كانت ثمة نظرية في السياسة اوفي الاجتماع أضافت للمعرفة الانسانية شيء، فأن الكتابة الادبية وقبلها يختلفان بوجود هذه النظرية بينهما.. ان هذه النظرية تتحول الى ظرف من الظروف المحيطة بالاديب والمكونة لوجدانه..

● وما هي ابعاد البيئة في اعمالك؟

ـ توجد بين الواقع والوجدان سلسلة من الافعال وردود الافعال، يمكن ان تكون التجربة والهم والابداع.. ان معاناتي للواقع تحملني بهمومي الخاصة، هذه الهموم تدفعني لاعادة النظر في الواقع ورؤيته من خلال الهم الذي هو نتيجة تجربة، لذلك يكون الابداع رؤية للواقع من خلال هم قد يكون متحصلاً من واقع اخر، لكن هذا الهم الذي يصل بين واقعين يقيم هذه الصلة على تشابه ضروري بين الواقعين.. اريد ان اضرب لك مثلاً لتوضيح ماذهبت اليه...

هناك قصة صغيرة في مجموعتي القصصية «الاشواق والاسى» اسمها «الصفارة» تتحدث عن طفلين يعملان في حقل وكلما ارادا ان يقتربا من بعضهما جاءت صفارة ملاحظ العمال ففرقت بينهما.. انني كتبت هذه القصة وانا كبير، حركني اليها واقع اخر فيه قهر مشابه لقهر طفولتي اثاره في نفسي.

الرؤية أو وجهة النظر

تزفيتان تودوروف

ترجمة : علوط محمد

الجانب التأريخي :

مصطلح الرؤية (Vision) أو وجهة النظر (Point de Vue) يحيل الى العلاقة القائمة بين الراوي والعالم الممثل. مقولة الرؤية هي اذن مقولة مرتبطة بالفنون التمثيلية (سرد خيالي، رسم تصويري، سينما..) وهي مقولة تتعلق بفعل التمثيل (Representation) في هذه الصيغ أو الأشكال (السرد كصيغة الرسم كصيغة..) ثم في حالة الخطاب التمثيلي، أو تتعلق بفعل القول (Acte denoniation) في علاقته مع القول (Lenonce).

الرؤية السردية ملازمة لكل خطاب تمثيلي، ولكن نظريتها لم تصغ الا مؤخرا: عند نهاية القرن التاسع عشر (بالرغم من بعض الملاحظات المعزولة في القرون السالفة).

هذا الوعي تزامن مع حمى الاستثمار من قبل الكتاب للتقنيات المختلفة لكتابة الخاصة بكل «رؤية» مثلا كل رؤية من الرؤى الثلاث (الرؤية من خلف ـ الرؤية من الخارج ـ الرؤية مع) تستدعي تقنية كتابية. حاليا نشهد بالمقابل: تراجعا مزدوجا، فجزء من الأدب المعاصر على الأقل ينزع نحو رفض التمثيل. ومن ثمة تفقد مقولة الرؤية أهميتها. من جهة أخرى، وبعد لاعتقاد بأننا قد وجدنا في مفهوم الرؤية سر الفن الأدبي. يظهر النقد أن هذا المفهوم يغطي مجموعة من السمات المتمايزة وليس له بعد ذلك لا قيمة وصفية منذ بعيد قامت محاولة لايجاد تعريض وحيد يمكن من تنظيم كل السمات المرتبطة بعلاقة الراوي بالعالم الممثل (نفصل الذي

يرسمه الراوي ويسرده) من هنا توجد اصطلاحات توليفية (Termes Syncretiques) عددا من المقولات في مقولة واحدة أو تصادر (أي لديها ذلك بمثابة مسلمة) على تضامنها (أي تضامن المقولات فيما بينها وتداعيها) وهكذا نجد (أوتولودفيك) يميز بين السرد بالمعنى الدقيق، والسرد المسرحي (Recit Properment dit Recit Scenique) حيث الأحداث «معطاة لتشاهد» كما في المسرح. (بيرسي لوبوك) يميز بين الرؤية البانورامية (Panoramique) حيث الراوي يعانق في لمح البصر سنوات بكاملها، ويشهد - في ان واحد - الحدث في أماكن متعددة، والرؤية المسرحية حيث الأحداث تجري كما هي، امام أعيننا في نفس العصر يكتب (طوماتشوفسكي) «انقص السرد يقوم اما موضوعيا باسم المؤلف / الكاتب / الروائي كخبر بسيط بدون أن يفسر لنا كيف نطلع على هذه الأحداث (سرد موضوعي) وأما باسم الراوي أو باسم شخص محدد. وهكذا يوجد نمطان اساسيان في السرد: سرد موضوعي وسرد ذاتي.

وحديثا، اقترح (اوزبنسكي Uspenski) اختزال الكل الى تعارض بين وجهة النظر الداخلية والخارجية (للعالم المسرود) لحظ واضح: فكل تعارض من هذه التعارضات يغطي عددا من المقولات المستقلة.

التحليل

على المستوى الألسني اللغوي ترتبط مقولة الرؤية بمقولة الشخص (Categorie de la la Personne) بالمعنى الذي تستخدم فيه هذه الأخيرة. العلاقات التي تنشأ بين الشخصيات الرئيسية في الفعل الخطابي (أنا وأنت) وبين القول (هو أو هي): مفهوما المقول وعملية القول هما مستلزمين من قبل مفهوم الرؤية.

الاجراء الفعل القصصي يمتلك ثلاث شخصيات رئيسية على الأقل:

الشخصية (هو) + الراوي (أنا) + القارىء (أنت) أو أيضا:

من نتحدث عنه + من يتحدث + من نتحدث اليه

في الغالب تكون صورة الراوي مزدوجة أو منشطرة الى نصفين: يكفي أن تكون الذات القائلة أو قائل القول هي نفسها المقول لكي نبرز أن وراءها ذاتا قائلة جديدة، بعبارة أخرى فبمجرد ما يكون الراوي ماثلا في النص، يجب أن نصادر على وجود مؤلف ضمني (Auteur implicite) ذلك الذي يكتب، والذي لايجب بحال من الأحوال الخلط بينه وبين شخص المؤلف (بلحمه ودمه) فالأول وحده حاضر في الرواية والمؤلف الضمني هو ذاك الذي ينظم النص وهو المسؤول عن حضور أو غياب أي جزء من القصة وهو - أي المؤلف الضمني - ما يلح النقد السيكولوجي على مماهاته بـ «الانسان». فاذا لم يتدخل اي شخص أو يتوسط بين هذا المؤلف الذي لايمكن ملاقيه والعالم المستل. فمعنى ذلك ان المؤلف الضمني والراوي اتحدا واندمجا واشتبها.

وذكر في كثير من الأحيان يكون للراوي دوره الخاص به. والذي لايخلط بعبره هذا الدور يختلف من نص لآخر يمكن للراوي أن يكون أحد الشخصيات الرئيسية (في سرد بصيغة المتكلم - أنا) أو ببساطة يصدر حكم قيمة (والذي يبدي المؤلف بإزائه في نقطة أخرى من النص عدم اتفاقه) ليدخل بذلك الى حيز الوجود. أما بالنسبة للقارىء فلا يجب الخلط بينه وبين القراء الواقعيين: ان الأمر يتعلق هنا أيضا بدور محدد انطلاقا من النص (كما هو موجود في كل خطاب حيث يمكن أن نرصد المعلومات المتعلقة بالمخاطب القارىء الفعلي يقبل أولا يقبل هذا الدور: يقرأ (أولايقرأ) الرواية بالترتيب الذي تقدم به اليه. ينضم (أي يوافق على) أولا ينضم الى أحكام القيمة الضمنية للرواية التي هي صادرة في حق الشخصيات أو الأحداث الخ.

وفي بعض الأحيان تلتقي صورة الراوي بصورة القارىء (تطابق وجهتي النظر أساسه الصدفة).

وفي أحيان أخرى يوجد الراوي الى جانب الشخصيات (أي يرى رأيهم)، ينتج عن هذا كله أن العلاقات بين المؤلف الضمني والراوي والشخصيات والقارىء الضمني هي التي تحدد في تنوعها اشكالية الرواية.

سنميز بين عدة متغيرات قابلة للتركيب فيما بينها:

١ - سياق القول / أو عملية القول: Contente denonciation

يمكن للسرد أن يعرض كشيء ينهض بذاته. طبيعيا وشفافا أو على العكس، يمكن لفعل القول أن يوجد معروضا داخل النص: وفي هذه الحالة الأخيرة نميز بين النصوص التي يكون فيها المحاور حاضرا (Cinterrlocuteur) (الراوي جالس بجانب المدفأة بسبب ليلة ممطرة باردة ويتوجه بالحديث الى صديق من بعض معارفه) وبين النصوص التي يكون فيها هذا الراوي غائبا هذه النصوص التي يمكنها:

أ - اما مواجهة القارىء مباشرة بخطاب الراوي: اما نحن من يتوجه اليهم هذا الأخير بالخطاب.

ب - اما تمثيل فعل الكتابة نفسه حيث يقال لنا بوضوح: ان ما نقرأه هو رواية، ونخبر باطوار ابداعه.

العديد من قصص (موباسان) توضح حالة المحاور الحاضر حيث أن أغلب الروايات مكتوبة بصيغة المتكلم. وبالنسبة لحالة الغائب هناك روايات مثل (تريسترام شانداي) أو (جاك القدري) كتبت بضمير الغائب.

٢ - هوية السارد الراوي lidentite du narrateur

هناك راو واحد أو عدة رواة وفي هذه الحالة الأخيرة يوجد هؤلاء الرواة اما في مستوى واحد أو في مستويات مختلفة. مستويات السرد هذه تخضع لنوع من العلاقة القائمة بين المتواليات الجمل داخل نفس الخطاب السردي (تضمين أو

تسلسل) (راجع ص ٣٧٩ من الكتاب) في رواية الرسائل مثلا، رواة الرسائل يتموضعون قبليا في نفس المستوى (نفس الشيء نجده في الرواة العشرة في الديكامرون Decameron لبوكاشيو حيث ان سردهم متسلسل فيما بينها) وبالمقابل فان اطار الديكامرون (وهي رواية) له راوية الذي لايوجد في نفس المستوى فاذا كان بامكانه أن يحكي فعل قول الرواة الآخرين فالعكس ليس صحيحا.

٣ ـ حضور الراوي la Presence du narrateur يمكن أن نميز بشكل واضح عدة مستويات في هذا الحضور:

أ ـ الراوي حاضر على مستوى العالم المستحضر (من فعل التذكر) أو على مستوى عالم الرواية في الحالة الأولى هناك تجاور بين الشخصيات والراوي في الحالة الثانية (مثلما هو الأمر في «جاك القدري») لايتدخل في العالم الممثل وانما يوصف ـ أي العالم ـ بوضوح أثناء كتابة الرواية. الحلان يمكنهما أن يتوحدا تركيبيا فيما بينهما (تريسترام شانداي) يوصف في آن واحد كشخصية وكمؤلف.

في حالات شبيهة يبقى السياقان منفصلين مع ذلك، ولكن في المذكرات وفي رواية الرسائل من المحتمل أن فعل الكتابة يتدخل حتى في السرد الذي يعتمد الحركة (كما هو الحال بالنسبة لـ «استعمال الزمن» لبوتور أو في «العلاقات الخطيرة»).

ب ـ عندما يمثل الراوي على مستوى الشخصيات يمكن أيضاً أن يكون حكما أو شاهداً، هذين الاصطلاحين يصفان بالفعل حدين بعيدين يوجد بينهما عدد لايحصى من الحالات الخاصة: الراوي هو في بعض الأحيان الشخصية الرئيسية أحيانا أخرى يكون عبارة عن كائن مجهول لانعرف عنه الاوجوده (كما في الاخوة كارامازوف).

٤ ـ مسافات الراوي lesdistancs du narrateur يجب استعمال صيغة الجمع هنا (مسافات وليست مسافة واحدة) لأن المسافات التي هي موضوع بحثنا هذا يمكنها أن تكون بين المؤلف الضمني والراوي بين الراوي والشخصيات. بين الراوي والقارىء الضمني. بين المؤلف الضمني والشخصيات. الخ (كل من هذه الحالات يمكن توضيحها بامثلة عديدة).

من جهة أخرى، فطبيعة المسافة أيضا يمكنها أن تختلف: يمكن أن تكون من طبيعة أخلاقية وعاطفية (الاختلاف في أحكام القيمة الصادرة في حق الشخصيات). أو من طبيعة عقلية (قدرة عقلية: الاختلاف في مستويات فهم الأحداث) أو من طبيعة زمانية ومكانية هذه الصيغ المختلفة للمسافة يمكنها أن تتابع الواحدة تلو الأخرى داخل نفس العمل.

كل مسافة من المسافات يمكنها أيضا أن تختزل الى صفر. الشيء الذي يخلق أدواراً قصصية معقدة أخيراً فالمسافات بامكانها أن تكون تقريبا واضحة، ومشيدة بكيفية أو بشكل نسقي تقريبا. الخ.

٥ ـ الراوي ومستواه المعرفي La Seience de Lauter

يمكن اقامة تقابل بين حديث الراوي (صاحب المعارف الكبيرة Omniscient) وبين الراوي (صاحب المعارف المحدودة) هنا أيضا نحن أمام حالتين منفصلتين داخل مجموعة متصلة.

أ ـ الرؤية الداخلية أو الخارجية: الراوي يصف العالم النفسي للشخصية من الداخل أو من الخارج في حالة ما اذا كان يندس في داخل نفوس الشخصيات فهذا الاجراء يمكن أن ينطبق على بطل واحد أو على عدة أبطال وفي هذه الحالة الأخيرة يمكن في الانتقال من وعي الى وعي أن نتبع أولا رسماً دقيقا وعندما يكون الجهد كله موجها لتبرير وتزكية معارف الراوي هذا الجهد المختزل الى الحد الأدنى نتحدث عندها عن مؤلف (أو راوي) كثير الاطلاع وواسع المعرفة.

ب ـ يمكن أيضا أن أن نميز بين مستويات في «العمق»: التدخل اللامتكافىء للراوي (أولزاوية نظره).

انه لايصف الا التصرفات ويكتفي بالملاحظة أو يقص افكار الشخصية (المفروض في هذه الحالة الأخيرة انها وحدها التي تعرفها) أو يعطينا معرفة عن التطور الذي تجهل الشخصية نفسها عنه كل شيء (وهي فكرة بدأت تتأسس في الغالب في القرن ٢٠ تحت تأثير اللاوعي) يمكن أيضا أن نميز بين أنماط المعارف المتضمنة لسيكولوجية حدثية.. الخ.

ج ـ يجب أن نضيف هنا الظاهرة المذكورة في شعرية (أرسطو) باسم «التعرف». هذا الأخير يتضمن بالطبع لحظة سابقة فبدل التعرف الصحيح نجد الجهل والخطأ. بعبـ[illegible] رؤية ناقصة من وجهة نظر الحقيقة.

مقولات الرؤية هذه يجب تمييزها عن الوسائل اللغوية التي تعبر عنها وذلك لأنه من المستحيل مماثلة الرؤية بالأفعال اللغوية التي يمكن أن تكون لها عدة وظائف تعبيرية مختلفة مثلا أن يكون السرد الحكي بصيغة المتكلم أو الغائب (أو المخاطب) فهذا مهم جداً الا أنه مع ذلك لايحل مشاكل حضور ومعرفة ومسافات الراوي. السرد بصيغة الغائب مثلا لايمنع لا الحضور القوي والمكثف للراوي ولا اختزال المسافة بينه وبين الشخصيات ولا الطبيعة المحدودة لمعرفة حوافز البطل، كذلك فاستعمال الملخص Resume واللوحة المشهد Scene الذي حظي باهتمام جيمس ولوبوك لايمسان في شيء طبيعة الرؤية. يمكن الحديث، في أحسن الأحوال عن قرابة Affinite بين مقولات الرؤية ومقولة الأسلوب، وليس عن تساو أو تضامن مطلق.

※ ـ مصدر الترجمة «المعجم الموسوعي لعلوم اللسان» تأليف ترفتان تودوروف وأسوالد دوكروا.